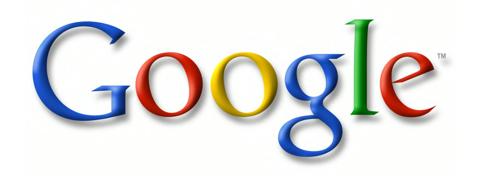
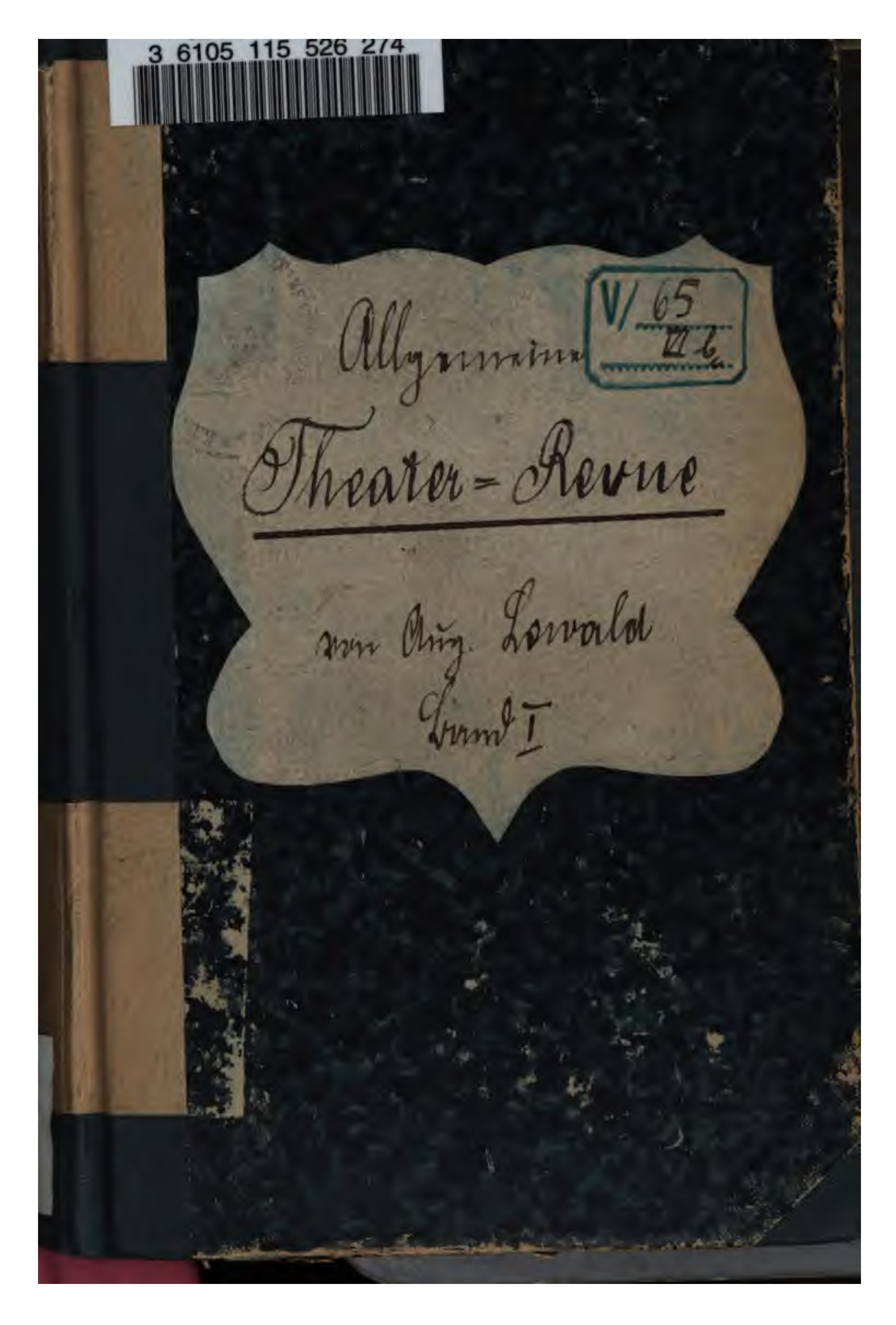
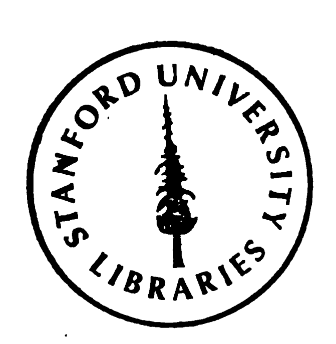



3 6105 115 526 274
V/ 65 VI b
Allgemeine
Theater-Revue
von Aug. Lewald
Band I


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES





Allgemeine

Theater-Revue.

[illegible]



Allgemeine Theater-Revue.

Herausgegeben

von

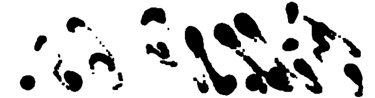
August Lewald.

Erster Jahrgang.

Stuttgart und Tübingen.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1835.



Vorwort.

Der Wunsch, der Theaterkritik die ihr angemessene Würde wieder zu verschaffen, sie mit der Kunstgeschichte in Verbindung zu setzen, und ihr die Bessern im Publikum zu gewinnen, war zunächst die Veranlassung zur Begründung dieses Werkes. Es soll dem Unhaltbaren kräftig entgegenstreben, was seit Jahren auf unbegreifliche Weise geduldet wurde und im Geleite der täglichen Erscheinungen der Bühnenwelt auftritt.

Bei unserer politisch-socialen Vereinzelung konnte von einem Einzelnen dem Uebel nicht gesteuert werden; selbst der Bedeutendste würde nicht hinreichend befunden; keine Stimme wäre stark genug, durch das Chaos von Stimmen zu dringen, die sich aller Orten erhoben haben. Darum wurde daran gedacht, zu einem Mittel zu greifen, daß man den Schall verstärke.

Schriftsteller, die bisher ihre Studien auf andere Gegenstände hinlenkten, und sich auch jetzt nicht entschließen würden, sich der wirklichen Koulissen- und Lampenregion zu nähern, haben sich mit dem Herausgeber verbunden, um für das Theater in engerer und weiterer Beziehung zu schreiben.

Es liegt zugleich im Plane der Theater-Revue, nach und nach eine Uebersicht aller europäischen Bühnen zu geben, um an den fremden Maaßstab den eigenen zu legen, und so nach Bedürfniß ergänzen und berichtigen zu können. Schon

im gegenwärtigen Bande sollten Spanische und Russische Bühnenzustände besprochen werden. Die Einleitungen waren getroffen, feste Zusagen aus Madrid und St. Petersburg bereits eingelaufen; aber auf der einen Seite haben politische Ereignisse, auf der andern zu große Entfernung jene Mittheilungen für dieses Mal unmöglich gemacht, indem die Herausgabe des Werkes nicht wohl länger verzögert werden konnte. Spätere Jahrgänge werden in dieser Hinsicht sowohl mannichfaltiger als umfassender seyn.

Der Herausgeber ersucht schließlich seine literarischen Freunde, gefällige Beiträge zu dem zweiten Jahrgange dieses Werkes ihm längstens bis zum ersten Juni 1836, unter der Adresse der Verlagshandlung, zukommen zu lassen, und fügt noch zur Richtschnur die verschiedenen Zweige hinzu, die den Inhalt desselben bilden sollen:

1) **Drama** und **Novelle.** Letztere theils durch die Behandlung, theils dem Gegenstande nach in Beziehung zum Theater gesetzt.

2) **Kunstgeschichte.**

3) **Theatralische Memoiren, Genrebilder, Charakterzeichnungen, Biographie, Anekdote.**

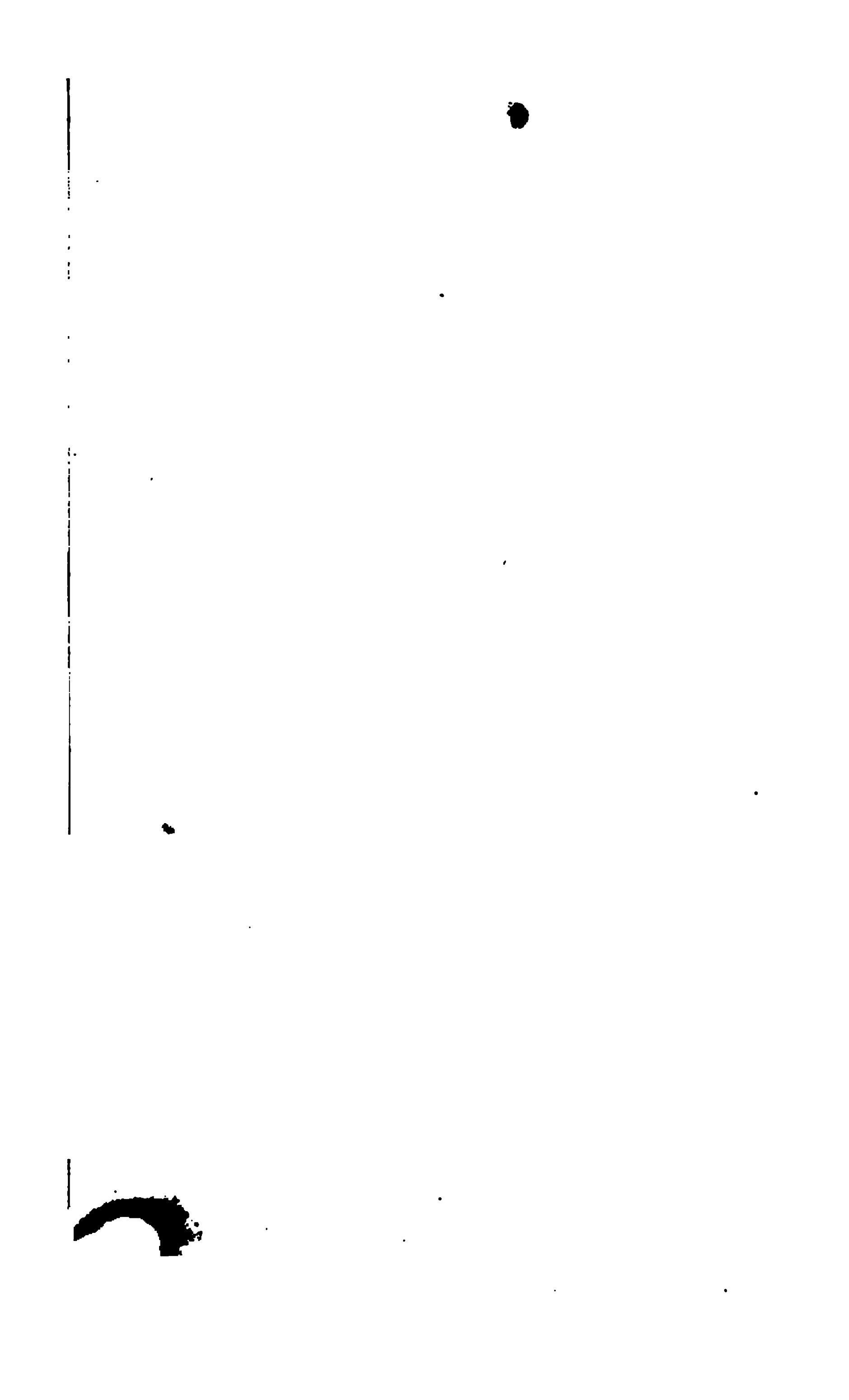
4) **Dramaturgie.** Revision und Statistik aller europäischen Bühnen.

5) **Kritik.** Räsonnirende Uebersicht der literarischen und musikalischen Erscheinungen.

Stuttgart. September 1835.

August Lewald.

Inhalt.



Es gibt Zeitalter, welche erfinden müssen. Je länger sie sich dagegen stemmen, desto länger halten sie sich selbst auf, desto mehr Unglück verhängen sie über die Geschlechter, grenzenloses Unglück über die Einzelnen, welche dies erkennen, und doch für sich allein die Macht nicht in Händen haben, diese Wirren zu ordnen. Es gibt Zeitalter, welche erfinden müssen und sich sträuben dagegen, als wollten sie sich lebendig einbalsamiren, als glaubten sie leben zu können, den Tod des Beharrens in den Augenwinkeln. Das Erfinden ist Alles, es ist Kraft und That, Einsicht und Wille in Einem, Erfinden ist das Wachwerden des Geistes in der schlaffen, schläfrigen Natur. Natur war Alles und Natur wird Alles, wo nicht der Geist erweckende, kräftigende Funken anbläst.

O! über die Menschen! Ihr wähnet, wenn man von Erfindungen spräche, so wolle man zerstören; ihr glaubt, es sey recht eigentlich darauf abgesehen, euch aus den Angeln des Glückes zu heben, welches euch eure Genügsamkeit, eure Einbildung, eure Dummheit oder eure Schlechtigkeit vorspiegelt. Wenn ihr herzlosen, eitlen Thoren der Welt wenigstens freien Lauf ließet und, statt an der Befähigung des Geistes zu erfinden, nur an eurer eignen Unfähigkeit verzweifeltet! Erfinden ist nicht Zerstören, denn es ist kein Schaffen. Mit Recht und Fug zu zerstören vermag nur Gott, und ihm allein ist die Macht zu schaffen. Denn was er uns zugewiesen hat, das ist jenes Ergänzen und Fortbewegen erschaffener Dinge, das ist das Wachrufen der unserem Vermögen preisgegebenen Natur durch unseres Geistes Kraft und Einsicht. Jene armen Teufel aber, welche mit Titanenkraft coquettiren, eine neue Welt erschaffen möchten, und zuletzt selbst

die Blumen zertreten, durch deren Wohlduft die geduldige Natur noch die Seelenleiden dieser Unrettbaren beschwichtigt, diese Könige ohne Land, diese blinden Bettler, sie mögen nun mit Blut ihren Weg bezeichnen oder nicht, werden von den nächsten Schritten der Geschichte erdrückt; die um ihr Leben mehr als um Alles andere besorgten Philister bringen das Ganze wie eine heilsame Naturkraft in die alte, liebe, hergebrachte Ordnung. Diese Zerstörer sind nicht furchtbar, sie sind gemeinhin selbst nur die Mittel, welcher sich eine ihnen unbekannte Macht, die Geschichte und die Menschheit bedienen, um durch so gewaltige Fingerzeige alte, eingewachsene Vorurtheile aus dem guten Fleische zu treiben. Solche Zerstörer sind nicht furchtbar, wohl aber jene Aberwitzigen, welche nicht die Dinge selbst, sondern den Fortschritt zerstören. Ich will sie näher bezeichnen, denn sie verdienen es. Es gibt eine Unzahl Menschen, welche inmitten zahlloser Verkehrtheiten in einer grenzenlosen Zufriedenheit leben. Fragt sie nur und sie lachen euch aus, sie schelten euch, denn sie leben wie die Fische im Wasser. Man wäre nicht klug, wenn man nicht mitlachte, man sieht ja dergleichen in tausend Schattirungen, überall, auf der Eschenheimer Straße, auf der Judengasse. Ihnen ist eigentlich Alles recht, oder egal, wie sie sagen. Sie thun auch gar nichts, sie hemmen auch nicht wahrhaft, es sind treffliche Leute, die sich zuletzt Alles gefallen lassen, sie merken ja nicht einmal, daß ihre Zahl täglich kleiner wird, es gibt ihrer zu Viele. Ich versichere euch, der Geist und die Weltgeschichte haben diese Macht und Unmacht zu bekämpfen, doch zu fürchten wahrlich nicht. Wo sind denn aber nun in dieser Welt die Leute, so man fürchten kann? Das sind nicht dumme, nicht kluge Leute, das sind gescheidte Menschen, geistreiche, kurz Personen, welche einige Sprachen verstehen, mehrere Wissenschaften und viele Künste. Ich muß mich noch näher erklären, es sind Personen, denen nichts fehlt, aber Alles.

Unsere letzten gebildeten Jahrhunderte und vorzugsweise die jüngsten Zeiten sind reich an Talenten gewesen, welche sich viel

Wissen und Einsicht errungen, welche mit feinen Gedanken, ja selbst mit zartem Gemüthe gesegnet waren. Die schönsten Perlen holten sie mit Leichtigkeit aus ihrer Brust empor, man meinte oft, sie tauchten ihren Geist in fremde Geister, so unerwartet reiche Schätze legten sie zur Schau. Doch betrachtet man diese Summen von Dichtung und Weisheit näher, so meint man, es finde sich kein rechter Zusammenhang zwischen diesen Geisteswürfen und dem übrigen uns bekannten Weltwesen; man fühlt sich kalt, obschon der Mann die süße Sprache der Engel spräche, man sieht zwar einen Geist sich die Welt zurecht legen und zwischen Thaten und Werke hindurch spricht der Unwille über diese Welt, wie sie ist; dennoch fruchten alle diese Worte der Trostlosigkeit und der Verachtung gar wenig, und aus den armseligen Resultaten eines langen Lebens hält man sich für berechtigt zu schließen, es müsse dieser Geist in einem unrichtigen Verhältnisse zur Welt gestanden haben.

Je mehr Talente einem Geiste zugetheilt worden, desto mehr trägt er die Schuld seiner mangelhaften und verfehlten Einsicht. Ich sage Schuld in dem Sinne, soweit ein Mensch überhaupt sich schuldig machen kann. Wegen dieser falschen Einsicht, die er errungen, wird er zurechnungsfähiger, als wegen gar keiner Einsicht. Denn nur seiner Schwäche, seiner Unredlichkeit verschloß die Welt ihre Geheimnisse. Also aus Unredlichkeit verfehlt der Mensch seine Bestimmung, aus Unredlichkeit entspringt seine Bornirtheit, aus Unredlichkeit setzt ein begabter Geist Gift an die Erscheinungen, denen er nahe kömmt, aus Unredlichkeit zwingt er die Geschichte, die jene bösen Stoffe erst aus der Welt heraus arbeiten muß, zum Retardiren. Nur Geister bewegen die Welt, nur Geister halten sie auf, nur Geister erfinden und erhalten die Vorurtheile. Denn die Menge lebt nur nach bequemlichen Beispielen.

Und glaubt nicht, daß ich zu den Menschen gehöre, die jedwede Schwäche, jeden Fehltritt mit dem Namen der Sünde taufen. Es kann auch hier der Ort nicht seyn, die Welt zu

belehren, daß jedes totale Mißverständniß dessen, was die Welt bewegt, in der Hand eines Mannes, dem sein Talent Kraft, Einsicht, Rührigkeit und Wirksamkeit leiht und gestattet, von der Unredlichkeit dieses Geistes selbst erzeugt werde. Denn von Anbeginn ist jedem Genius die Richtung nach Erkenntniß dessen eingeprägt, was da ist, was dem Menschen in der Wirklichkeit zu überwinden vorliegt. Freilich läßt sich der Sinn, der sich von der Wahrheit gewendet, auch mit dem Namen Krankheit belegen, doch was wir im geistigen Leben krank nennen, ist immerhin nur aus Unredlichkeit und Lügengeist entstanden. So wenig wir dem physisch Leidenden seine Ausschweifungen vorwerfen, eben so wenig entziehen wir dem verbildeten Geiste, dem es Mühen und Ringen in Fülle kosten wird, aus den Wirren der Lüge und der Gewohnheit sich in Einklang mit den Geistern des Lichtes zu setzen, die schonende, oft gerechte und begütigende Bezeichnung der Krankheit. Sie sind einmal vom Irrsale übermannt worden, ihr Geist wird doch einmal zurechtgerückt werden. Vor allen Dingen hat die Menschheit es mit den Irrthümern, Mißverständnissen, Unwahrheiten selbst zu thun. Diese muß sie erdrücken, den Geistern, die sie gelehrt oder bekräftigt haben, muß der Proceß gemacht werden, denen gar, welche mit verschleierten Sinnen in ein ganz erkünsteltes Verhältniß zur Wirklichkeit und Wahrheit getreten, die mit ihren besten Gaben die Welt, wie sie ist, immer mehr zurück als vorwärts rückten, die gleichsam einer retrograden Tendenz verfallen sind, kann trotz allem Anerkennungswerthen, das sie geleistet, nur ein Krieg auf Leben und Tod erklärt werden.

Leider leben in unserer Zeit so Viele, denen die Bildungsstoffe, die sie vorfinden, die Wahrheit, die Dichtung, das gemeine Leben, die Vorurtheile, die flotte Lüge, der Geist und die Narrheit, kurz der unselige Mischmasch, wie nur in einer Hexenküche ein ähnlicher bereitet wird, ihre natürlichen, mehr oder minder wahrheitssüchtigen Anlagen verkümmern. Wo sind die Geister, die unablässig ringen? wo sind sie, die mit unverwüstlicher

Redlichkeit ein krystallhelles Auge nach innen und außen jagen? wen umgibt nicht der Wust der Gemeinheit? Geht nur die Geschichte der letzten 40 Jahre durch, gerade diese! Wie viele hochbegabte, ursprünglich reine Seelen durch ihres Herzens Schlechtigkeit sich haben übertölpeln lassen! Wie haben sie die drei höchsten Faktoren des Lebens, die Religion, den Staat und die Kunst darniedergehalten und zerrieben, und warum dies bei unläugbarer Geisteskraft und Begabung? Es klagt sie jeder frische Sinne an, daß sie nicht in der Menschheit lebten, daß sie kein unschuldiges, wahrhaftes, ausdehnbares Gemüth hatten, daß sie, in Träumereien versunken, mit ihren kranken Sinnen nicht in der wirklichen Welt wurzelten, daß sie die Welt nur als ein Spielzeug für ihre angeborenen Kräfte, für ihre Herrschsucht und ihre Kunstbedürfnisse betrachteten. Und doch können wir kein strenges Gericht halten über Lebende und Todte! Wissen wir doch nicht oder wollen wir doch nicht wissen, ob ein unredlicher Sinn oder ein Wahnsinn diese Augen so starr gemacht; sind wir doch selbst wandelbare Menschen, die wir lügen, sobald wir das Schwert der Gerechtigkeit nur einen Moment über das Maß hinaus schwingen, sind wir doch, bis auf wenig Auserwählte, Alle dem Nachtgeiste verfallen, welchem wir nur mühsam mit dem geretteten Stammgute helleren Blickes und redlichen Wahrheitssinnes das wüste Feld abstreiten. Wahrlich! ich will nicht predigen, ich mag es so wenig den Christen wie den Menschen, nur der Zorn macht mich so emphatisch, daß es aussieht wie ein gesprochenes lebendiges Wort. Ich habe noch nicht genug moderne Novellen gelesen, ich unironischer Mensch!

Die krankhaften Eigenschaften dieser perplexen Menschengemüther, in welche den vorhandenen Herrlichkeiten der natürlichen Welt um eitler Phantasie- und Denkgebilde willen kein Eingang gestattet wird, erreichen ihren Culminationspunkt in einem schreckenerregenden Abscheu vor jeder Art von Erfindung, vor jeder Ergänzung und Fortbewegung wirklicher Zustände. Was sie selbst erfinden, gehört so ziemlich in das Bereich des

Wunderbaren, Mährchenhaften, Nächtlichen. Aber nicht genug, daß sie selbst nichts erfinden, nichts, das mit dem Weltwesen in natürlichem Verband stünde, nichts, das die Welt erfassen und in sie eingreifen könnte; also nicht genug, daß sie außerhalb der bewegten Welt stehen, verwenden sie ein ganzes Leben, Begabung, öffentliche Macht oder öffentliches Vertrauen auf Verbreitung ihrer welt- und lebenabgewendeten Ansichten, Lehren, Productionen, Schöpfungen, Einrichtungen und sonstigen Grimassen; sie zürnen jedem lebendigen, reelleren Geiste, sie verachten die Welt, sie ärgern sich, daß sie heute geboren sind, daß sie nie die heutige Welt bezwingen werden, sie stiften Gemeinden, Cliquen. Die Wahrheit aber ist, daß sie in keiner Zeit wahrhaft zu leben und die Welt zu verarbeiten wüßten, und daß, wenn es ihnen jemals glückte, in der Welt nachhaltig zu wirken, auf leidliche Art ihr Naturell zu entfalten und sich behaglich zu fühlen, sie dies gewiß nicht ihrer Natur selbst, sondern der Zeit, der Menschheit verdanken würden, einer Zeit, welche sich selbst und die Kleinen trüge, und welche nicht Ansprüche machte, von jeder Kraft in der Welt gehoben zu werden. Doch ist's auch heute so schlimm nicht, die Zeit trägt euch Alle, ihr bekommt Würden und Titel, ihr dürft recht bequem eure Tage genießen' ihr dürft euch heiser reden. Dennoch spielt euch die Welt auch einen Schabernack, ihr mögt noch so verachtende oder verzweifelte, vornehme oder weinerliche Mienen machen, ihr werdet früher oder später wie hohle Nüsse bei Seite geworfen. Sollte man aber trotz dem eure Verfehltheit weniger abject behandeln, so verdankt ihr diese Anerkennung eurer geisterfüllten Thaten und Werke jenen feineren Geistern, die euch und euren Namen den gierigen, einseitig rührigen, ängstlich interessirten Händen der rohen Menge entreißen. Sie wissen, daß auch ihr an dem Webstuhle der Zeit gesponnen, und verfehlt oder nicht manchen Faden erhalten habt, den eine wirre Zeit zu ihrem eignen Nachtheile völlig hätte fallen lassen; sie wissen, daß auch in euch der Geist einer regen *und gebildeten* Zeit gesprochen habe; sie würdigen eure Thaten,

eure Schriften, sie erkennen euch selbst Gesinnung und Kunstwerth zu, sie erklären ihre gegenwärtigen Zustände, ihre Schwächen aus eurer Vergangenheit, sie rufen die Welt auf, sich zu erbauen, wo wirklich Glück und ein originelles Naturell, der unverwüstliche Menschengeist, aus euch gesprochen. Doch auch dann gleicht dies Lob dem Felle eines befleckten Thieres. Was sind all eure Lorberen gegen die hellen Augen der großen Weltgeister, was seyd ihr gegen einen Luther oder Fichte, gegen einen Lessing oder Göthe, gegen den großen Friedrich oder nur gegen Hardenberg!

Die Nebelköpfe erfinden nichts, sie verderben die vorhandenen Schätze durch verkehrte Werthschätzung, sie widerstreben der gesunden Einsicht Anderer, sie geben der Welt viel Schönes, und doch in dem Schönsten, in dem Tüchtigsten lauert das Gift ihrer weltverkehrenden Gesinnung. Ich bitte festzuhalten, daß ich nicht von den Dummen, nicht von Bösen spreche, mit Beiden wird die Welt viel leichter fertig, sie kümmern uns wenig. Nur den Geist sollt ihr fürchten! Sehet da einen Mann, dem eine glückliche Sternenstunde tausend Talente in die Wiege legte, er bildete sie aus und begriff damit doch die Welt nicht, die ihn umgibt. Kümmern wir uns nicht, welche Amme ihn verdorben, ob er als Kind viel im Mondlichte geschlafen, ob er viel Romane gelesen und Gespenstergeschichten, ob er seine Seelenkräfte in nervenschwächende, unnatürliche Spannungen brachte, ob er von Jugend auf gegen sich und gegen Andere aufrichtig war oder nicht. Wie sich auch solche Krankheit ansetzen mochte, ein sittlicher Mensch, ein redlicher, energischer, wahrhaftig strebender Geist kommt immer wieder zu einem Selbstbewußtseyn, verliert das Heft der Wahrheit nie rettungslos aus seinen Händen, wenn nicht durch Angewöhnung und Flauheit ein vorurtheilvolles Häutchen nach dem anderen sich über das verfinsterte, dumpfe Auge legt und die lebensaugenden Daseynsnerven abstumpfen und der Mensch den Augapfel nach innen richtet, um zu seiner Lust aus der inneren Welt sich ein Luftgebäude aufzurichten. Da

Wunderbaren, Mährchenhaften, Nächtlichen. Aber nicht genug, daß sie selbst nichts erfinden, nichts, das mit dem Weltwesen in natürlichem Verband stünde, nichts, das die Welt erfassen und in sie eingreifen könnte; also nicht genug, daß sie außerhalb der bewegten Welt stehen, verwenden sie ein ganzes Leben, Begabung, öffentliche Macht oder öffentliches Vertrauen auf Verbreitung ihrer welt= und lebenabgewendeten Ansichten, Lehren, Productionen, Schöpfungen, Einrichtungen und sonstigen Grimassen; sie zürnen jedem lebendigen, reelleren Geiste, sie verachten die Welt, sie ärgern sich, daß sie heute geboren sind, daß sie nie die heutige Welt bezwingen werden, sie stiften Gemeinden, Cliquen. Die Wahrheit aber ist, daß sie in keiner Zeit wahrhaft zu leben und die Welt zu verarbeiten wüßten, und daß, wenn es ihnen jemals glückte, in der Welt nachhaltig zu wirken, auf leidliche Art ihr Naturell zu entfalten und sich behaglich zu fühlen, sie dies gewiß nicht ihrer Natur selbst, sondern der Zeit, der Menschheit verdanken würden, einer Zeit, welche sich selbst und die Kleinen trüge, und welche nicht Ansprüche machte, von jeder Kraft in der Welt gehoben zu werden. Doch ist's auch heute so schlimm nicht, die Zeit trägt euch Alle, ihr bekommt Würden und Titel, ihr dürft recht bequem eure Tage genießen, ihr dürft euch heiser reden. Dennoch spielt euch die Welt auch einen Schabernack, ihr mögt noch so verachtende oder verzweifelte, vornehme oder weinerliche Mienen machen, ihr werdet früher oder später wie hohle Nüsse bei Seite geworfen. Sollte man aber trotz dem eure Verfehltheit weniger abject behandeln, so verdankt ihr diese Anerkennung eurer geisterfüllten Thaten und Werke jenen feineren Geistern, die euch und euren Namen den gierigen, einseitig rührigen, ängstlich interessirten Händen der rohen Menge entreißen. Sie wissen, daß auch ihr an dem Webstuhle der Zeit gesponnen, und verfehlt oder nicht manchen Faden erhalten habt, den eine wirre Zeit zu ihrem eignen Nachtheile völlig hätte fallen lassen; sie wissen, daß auch in euch der Geist einer regen und gebildeten Zeit gesprochen habe; sie würdigen eure Thaten,

eure Schriften, sie erkennen euch selbst Gesinnung und Kunstwerth zu, sie erklären ihre gegenwärtigen Zustände, ihre Schwächen aus eurer Vergangenheit, sie rufen die Welt auf, sich zu erbauen, wo wirklich Glück und ein originelles Naturell, der unverwüstliche Menschengeist, aus euch gesprochen. Doch auch dann gleicht dies Lob dem Felle eines befleckten Thieres. Was sind all eure Lorberen gegen die hellen Augen der großen Weltgeister, was seyd ihr gegen einen Luther oder Fichte, gegen einen Lessing oder Göthe, gegen den großen Friedrich oder nur gegen Hardenberg!

Die Nebelköpfe erfinden nichts, sie verderben die vorhandenen Schätze durch verkehrte Werthschätzung, sie widerstreben der gesunden Einsicht Anderer, sie geben der Welt viel Schönes, und doch in dem Schönsten, in dem Tüchtigsten lauert das Gift ihrer weltverkehrenden Gesinnung. Ich bitte festzuhalten, daß ich nicht von den Dummen, nicht von Bösen spreche, mit Beiden wird die Welt viel leichter fertig, sie kümmern uns wenig. Nur den Geist sollt ihr fürchten! Sehet da einen Mann, dem eine glückliche Sternenstunde tausend Talente in die Wiege legte, er bildete sie aus und begriff damit doch die Welt nicht, die ihn umgibt. Kümmern wir uns nicht, welche Amme ihn verdorben, ob er als Kind viel im Mondlichte geschlafen, ob er viel Romane gelesen und Gespenstergeschichten, ob er seine Seelenkräfte in nervenschwächende, unnatürliche Spannungen brachte, ob er von Jugend auf gegen sich und gegen Andere aufrichtig war oder nicht. Wie sich auch solche Krankheit ansetzen mochte, ein sittlicher Mensch, ein redlicher, energischer, wahrhaftig strebender Geist kommt immer wieder zu einem Selbstbewußtseyn, verliert das Heft der Wahrheit nie rettungslos aus seinen Händen, wenn nicht durch Angewöhnung und Flauheit ein vorurtheilvolles Häutchen nach dem anderen sich über das verfinsterte, dumpfe Auge legt und die lebensaugenden Daseynsnerven abstumpfen und der Mensch den Augapfel nach innen richtet, um zu seiner Lust aus der inneren Welt sich ein Luftgebäude aufzurichten. Da

tritt die aufgefundene Weisheit, das Wissen, die hergebrachte, überlieferte An- und Einsicht als weltverknüpfendes Band in die gemachte, künstliche Weltanschauung, und gibt diesem Conglomerat von halbem Traum und halbem Leben den Anschein des Wirklichen. Aus Dichtungen einmal blühender Zeiten wird der Gedanke eines glänzenden, reellen Weltzustandes wie im Raube erlangt, und hat man einen Blick in die Philosophie gethan, so schließt sich wohl die Möglichkeit auf, alle weltlichen Erscheinungen in geheimnißvoller Urverkettung himmlischer und irdischer Dinge zu schauen. Kann man es noch ein Wunder nennen, wenn der Geist, der den Blick nicht auf das wahrhafte Leben richtet, auch nichts erfinden, nichts ergänzen kann, weil er im Grunde kein Bedürfniß, kein Problem, keine Tendenz, keine Sehnsucht wirklich kennt? Ein solcher Geist phantasirt nur, und kommt dann eine innerlichst aufgeregte Zeit mit ihren Geburtsschmerzen bittend und um Hülfe rufend, da weiß er ihr bald weise Lehren zu geben; er weist sie an eine veraltete oder verkünstelte Religionsansicht, an verbrauchte, poetisirende, unmögliche Gedanken eines Staates, einer Gesellschaft, einer Kunst. Solch ein Geist haßt alle Erfindungen, er haßt vor Allem die materiellen Erfindungen, doch haßt er auch nicht weniger die wissenschaftliche Tiefe des objectiven gottmenschlichen Gedankens. So sich an Aufgefundenes lehnend und Nichts sehend, Nichts findend, muß er Wahrheit und Vorurtheile, Tiefsinniges, anscheinend Welterfassendes neben trivialer, hergebrachter Münze, Lichtblicke neben grenzenlosem Irrthum, wo er hingreife, verbreiten. Seine ganze Weltansicht ist gleich einer bunten Knabenkleidung zusammengezettelt; aus lauter unwahren, kaleidescopischen Idealen wurde das stolze, hochmüthige Wissen dieser lügnerischen Weltweisheit zusammengebaut. Daß ich es wiederhole, er haßt alle Erfindung, weil er, ohne Weltblick, nichts zu erfinden vermag.

Freilich wird in bewegter Zeit der träumerische, unpraktische Charakter sich erdrückt und gepeinigt fühlen von der Realität, von der Wirklichkeit, von der Bürgerlichkeit der Dinge um ihn.

Das macht seinen Sinn nicht irr. Immer hochmüthiger erhebt man sich über das Leben, und beginnt man erst an der Möglichkeit zu zweifeln, seinen Wahngedanken dem Zeitalter überliefern zu können, da greift man zu jedem Mittel der Verzweiflung; man mißbraucht die öffentliche Gewalt, man nutzt das öffentliche Vertrauen bis auf die letzte Summe ab, und befindet man sich in unschuldigerer Thätigkeit, so verwendet man alle Gaben des Genius und der Musen, um das Unwahre mit unwiderstehlichen Lockungen gefällig zu machen, man appellirt an die trivialsten Vorurtheile, man legt sich auf die Künste der Ueberredung. Die Schönheit des Klanges, der Rede, alle Grazien des Geistes, die der Himmel in einem Menschen vereinigen kann, müssen als Träger des Nichtigsten ihre verführerische Macht offenbaren, denn es handelt sich wieder um reizbare, talentvolle, schwankende Köpfe, die Besseren für eine verlorene Sache zu gewinnen.

Nun stellt das Schicksal solche Geister in so fürchterlich aufgeregte und sich verwandelnde Zeiten, wie wir sie jetzt leben. Kein Geist findet Befriedigung in dem, was ist, und hofft man auch keine totale Weltverbesserung, so hofft man doch Ausgleichung, Anregung, Trost und Ergänzung von innen und außen. Alles blickt andächtig auf die Thaten und Worte der großen Geister des Jahrhunderts, jedes äußerliche Talent wird als ein Engel in der Noth betrachtet. Hitzige, blutige Aeußerungen eines wirren Parteikampfes fliegen herüber, hinüber, und noch lange ist die Wahrheit, welche gesucht wird, nicht lebendig und siegreich genug verkündet worden. Edle Geister ringen lebenlang unablässig nach klarer Einsicht in das Weltgetriebe und in die Weltbedürfnisse, kaum daß ein großer Mann dem Wirrwarr und der Einseitigkeit nicht seinen Tribut gebracht hätte. Wenn aber endlich viele Tüchtige den Eliasmantel der Erhebung um die heutige Menschheit werfen wollen, wenn das Leben schon zu sprossen und zu keimen anfängt, da hängen sich plötzlich jene verderbenbringenden Idealisten an die Bewegung der Zeit, sie zupfen an dem Mantel, sie vergöttern die Vorurtheile, sie tragen die alte, abgegriffene

Münze wieder in die Gesellschaft, sie schmeicheln den bequemen Philister-Ansichten, sie rümpfen die Nase über jede bessere Erkenntniß, über jeden hingebenden, rührigen Versuch, sie schreien über Untergang der Welt, über den Untergang der guten alten Zeit, über eine neue Sündfluth, in welcher Religion, Staat, Gesellschaft, Sitte und Geist weggeschwemmt zu werden bedroht sey von einem gottlosen, bürgerlich-materiellen Treiben. Gefällt ihnen schon das heutige, wirkliche Leben keineswegs, obwohl sie es nicht kennen, ist dieses für sie nicht vollkommen chimärisch gesichert und romantesk genug, kurz, ist es auch schon zu bürgerlich, so rufen sie doch nur so lange in eine verschwundene Idealwelt zurück, bis die Gewitterwolken der Gegenwart, das donnernde Wort unserer besten Stimmen sie wenigstens zwingt, in dem Schutze der heutigen Bürgerwelt ein Asyl zu suchen. Zupft nur an dem Mantel der Zeit, ihr haltet sie doch nicht auf! Doch ermattet dieser Lügengeist den Weltlauf mehr, als aller Philistersinn, als alles Nichtwissen, der Wirrwarr steigert sich, die Vorurtheile stützen sich auf glaubwürdige Auctoritäten, die falsche Münze bleibt im Course, und wenn ein Volk, ein Zeitalter schmählich erliegen sollte unter der Last eines gefolterten, krankhaften Daseyns, so geschäh es vor Allem mit Hülfe jener gebildeten Rabulisten, jener Heillosen und Unglücklichen, damit die Wahrheit beglaubigt werde, die schon lange aus Götterlippen geflossen ist: „Bei allen Nationen, welche untergingen, war gewiß eine solche leere Münze für irgend ein großes Lebenselement im Gange.“

Prometheus hat uns nur das Feuer aus dem ewigen Himmel entwendet? Mehr als ein Halbgott dürfte uns der Geist werden, der uns des Geistes Feuer, das Feuer dieser Zeit, aus dem christlichen Himmel raubte. Die Weisheit weilt schon lange ungetrübt und in Mischungen, vollendet oder anfänglich unter uns Bürgern des neunzehnten Jahrhunderts, aber vergebens. Nur ein großer, religiöser, bürgerlicher Gesetzgeber kann die Sonne seyn, an der die Hoffnungen einer Nebelwelt, einer Kunstwelt zusammensinken, der Felsen, an dem die

Vorurtheile zerschellen, das Princip, das Lebenselement, das tausend heilsame Speculationen und Erfindungen in ein Ganzes zusammenschlingt. Bis dahin laßt uns männlich ringen! laßt uns ihm vorbereiten durch Anhäufung aller Art schöpferischer Elemente, durch penetrantere Einsicht, durch Erfindungen, durch geistig-poetisches Wort, laßt uns die Erscheinung zernagen, den Geist frei machen von jeder Furcht, damit er der Täuschung ins Auge sehe, laßt uns die Welt erforschen und den Gedanken weltergreifend bis in unerreichte Fernen verfolgen, laßt uns das ganze Material der Wahrheit aufschichten, bis die Flamme göttergleich über die civilisirte Erde schlage und uns leuchtend erwärme. Bis dahin laßt uns endlich einen unerbittlichen und dennoch gerechten, milden Krieg führen gegen lebensohnmächtige, gespenstersehende Geisteswelt, gegen die Häuptlinge des Vorurtheils, die den Kopf und die Werke erfüllen mit zeitlosen, retrograden Tendenzen, gegen die Geister, die da lügen, die Erfindung verläugnen und der Welt eine unmögliche Gestalt aufdrängen möchten. Sie muß zu Schanden werden diese unselige Abwendung von der bedürftigen Welt, und sie wird es zum Triumphe der Wahrheit.

Es ist dies eine harte Arbeit, die auf unseren Zeiten liegt. Der Strom des Lebens läßt sich nicht aufhalten, unaufhörlich geht das Schaffen, das Thun, jede natürliche Thätigkeit fort, auch das Neue wird wie eine nothwendige, gewöhnliche Kraftäußerung aufgenommen, das Alte wie das Verlebte immer wieder geboren, man organisirt, man improvisirt, man dichtet, man speculirt und erfindet. Man hat schon Vieles, man sucht noch weit Mehr. Welch mühselige Arbeit für Geschlechter! Welch schlüpfrige Bahn! Das ist aber lange nicht genug. Bei dieser inhaltsschweren Unsicherheit müssen wir noch eine selbstgenügsame Miene annehmen, müssen uns auf die Richterstühle setzen und über Meinungen und Tendenzen Gericht halten, bei welcher Gelegenheit wir uns oft recht lächerlich ausnehmen mögen. Es soll nicht gesagt seyn, daß wir auf keinem Boden ständen. Nein!

die Haltbarkeit, die Felsenfestigkeit unserer **geistigen** Errungenschaft, der Reichthum der Strahlen, die ein Licht auf die zitternde, feinere Wahrheit werfen, die Unerschöpflichkeit der Anlässe, der ewige Wachsthum frischen Materiales, an welches wir die zauberische Hoffnung neuer Kunst- und Lebensgestaltungen knüpfen, die Lust, mit welcher wir selbst Hand daran legen, siehe dagegen auch die Quellen, denen der Drang unlebendige, unreelle, unklare Thaten und Werke, Meinungen und Absichten einen unversöhnlichen Widerpart zu halten entströmt. Uebermüthig und im Bewußtseyn rechtschaffener That zerreibt der denkende Geist, der eiserne Geist die schön geschliffene Welt von Phantomen an den scharfen Zinken frischer, energischer Welteinsicht. Wozu noch die zärtliche Scheu, wozu noch Nachgiebigkeit, wenn das Unglück die Seele eines Menschenalters foltert, und es eben jene geistreichen Sünder sind, welche neue Ketten schmieden?

Und diese Ketten schmiedete man in unbewußtem Wahnsinne, man schmiedete sie in allen Bereichen menschlicher Thätigkeit, in allen Richtungen des geistigen und leiblichen Daseyns, man stempelte Aufgefundenes, man sträubte sich gegen Erfindungen und Ergänzungen, man schrie wie ein Kind, das gebadet werden soll. Und welchen Händen, welchen Gesinnungen arbeitet man in die Hand! Wo sich reelle, unreine Interessen beeinträchtigt fühlten in diesem Weltprocesse, da erhob sich der feurigste Kampf, da waren nothgedrungen die Uebelköpfe am rührigsten. Denn wie es immer geschieht, sind die Menschen, denen der Ernst des Lebens abgeht, dann am erregbarsten für dieses Leben, voller Ernst für diese Interessen, wann es am gefährlichsten ist, wo es sich um ihre Verurtheilung handelt. Sie scheinen zornentbrannt und sind im Grunde ohne heiliges Mitgefühl. Da dieser Geist der Unklarheit und gegenstandloser Einsicht überall hin seine Werke trägt und überall lebendig, so kann auch der Widerspruch überall hin gerichtet werden. Ob Herkules den Stall des Augias reinigte oder ein Ungeheuer erlegte, er nützte der Reinigung und der Civilisation. Ein und derselbe Geist

der Unwahrheit hat die gesammte menschliche Einsicht gefälscht, es ist gleich, an welcher Stelle wir der wirklichen Welt ihr Recht widerfahren lassen, es drängt Alles zur Wahrheit hin. Ja, wo die Lüge am verborgensten ihre Orgien gefeiert, wo am lockendsten der Geist in die Schlupfwinkel der Vorurtheile, der retrograden Bewegung gezogen wurde, da muß man im Namen der Wahrheit den gerechten Weg am schleunigsten vindiciren. Ich will an anderen Orten die verführerischsten Pas der Lüge nachzeichnen, hier darf ich aufgreifen, was mir und meinen Anstrebungen zunächst im Wege liegt.

Es gehört noch in die Kinderjahre einer aufgeregten Epoche, aus Unwillen gegen mißgestaltete Formen der Dinge, die ganze Summe der Ueberlieferung, den ganzen realen Gehalt wegzustreichen, und den Bau der Welt täglich neu zu beginnen. Man tritt in männlichere Jahre, man datirt die Geschichte nicht stündlich von Anno 1, man hält sich nicht bloß an Leben schaffende Ideen, man tritt immer inniger an die wirkliche Welt hinan, man abstrahirt nicht mehr von Einzelnen, man combinirt die unzähligen Details, die Bedürfnisse und die Wirklichkeit. Denn dem Irrthum, der sich geltend machen konnte, wohnte stets eine Bedeutung bei, man muß aus dem Unwahren die Wahrheit heraussuchen, und es ist unbestreitbar, daß jeder Wahn zu seinem Zeitalter gehörte, daß er nach wunderbarer Weisheit die Erhaltung und Fortbildung einer Existenz verursachte, daß er die Dinge, welche sind, verkettet. Nun aber die Unwahrheit fällt, muß ihr das Recht, auf das sie sich stützte, das sie ausübte und die Folge, der Vortheil, der Bestand, den sie, trotz aller Verkehrtheit, errungen, nicht mit in den Tod gegeben werden. Hütet euch, Lebendes zu begraben! Straft die Mutter, aber laßt sie im Frieden ein Kind gebären, das zur übrigen Welt gehört. Ueberhaupt wird sich wohl allgemach das vermeintlich geniale Geschrei abnützen, welches sich der Welt gegenüber erhebt, als existire überhaupt noch nichts, an das sich unser Wirken und Sinnen, unser Denken und Erfinden anlehnen

könnte! Dieses Etwas war zu jeder Zeit vorhanden, und wir sollten nach den Mühen langer Jahrhunderte, nach den Thaten und Einsichten größerer Art, als wir sie jetzt erzeugen und besitzen, gefördert von einer solchen Fülle von Schätzen, wir sollten keine Wirklichkeit vor uns haben, auf die wir fortbauen könnten, sollen nicht den gehaltvollsten Ansprüchen, die das Errungene zu machen berechtigt ist, Gerechtigkeit widerfahren lassen? Auch wo wir am ärmsten sind, haben Geister gearbeitet. Laßt uns sammeln, was sie hinterließen, es darf nichts brach liegen, es gibt nichts Neues, das nicht mit dem Vorhandenen einen Bezug, einen Existenzverband hätte; nichtsdestoweniger soll der Geist erfinden!

Da ich in der vorangehenden ernsten Entwicklung Wahrheiten besprochen habe, an denen nur Himmel und Erde hängt, so will ich sogleich, um nicht in den Wind zu reden, ihre Verbindung, ihre Verknüpfung mit Gegenständen aufzeigen, an denen wenigstens die heutige gute Gesellschaft und ihre gewohntesten Gedanken hängen. Da ich mich eben etwas erhitzt habe, will ich mich abkühlen. Ich spreche von dem deutschen Theater, und daß der Aufsatz nicht ganz in Sand versiege, von einer der wichtigsten Erscheinungen in der neueren Theater-Geschichte, von Ludwig Tieck. Der Anlauf, den ich eben genommen habe, gibt vielleicht der Ueberzeugung Gewicht und Eingang, daß man diesen Gegenstand, das deutsche Theater nämlich, von einem tieferen und höheren Standpunkte aus auffassen könne, als es gewöhnlich geschieht und geschehen muß, obwohl ich unter Mehreren nicht der Erste, nicht der Einzige gewesen bin, der sich die Mühe genommen hat, solchergestalt zu betrachten. Auch will ich ehrlich bekennen, daß ich es mit diesem Vorspiele aus der deutschen Theatergeschichte eigentlich auf Vorbereitung und Vorarbeit gewisser nüchterner Phantasmagorieen abgesehen habe, in denen ich das deutsche Theater sogleich, den Dichter Tieck aber nicht alsobald verlassen werde. Gelingt es mir indessen, zur Auffassung der Theaterwelt einen nutzbaren Beitrag geliefert, ein ernstes Wort

zur Anregung gesprochen zu haben, so würde mir dies nicht wenig schmeicheln.

Wiewohl ich es den Betrachtungen denkender Köpfe überlasse, wie viel oder wie wenig aus den einleitenden Aperçüs sie auf den herangezogenen Namen Ludwig Tiecks zu beziehen geneigt sind, und obschon ich mir vorbehalte eine nähere Erklärung darüber für diejenigen abzugeben, die an unserer Geistesgeschichte, an unserer Literaturentwickelung, an laufenden und auf den Wogen der Gegenwart fortgetragenen Zuständen, wie an dem Einflusse des berühmten Dichters selbst lebhaften Antheil nehmen, so räume ich doch sogleich ein, daß in der versuchten Darlegung eines Grundübels des modernen Geistes vorläufig wenigstens die Anklage gegen eine specielle Wirksamkeit Ludwig Tiecks mit inbegriffen und bevorwortet sey, ich meine seine Thätigkeit für das deutsche Theater. Unbekümmert um die unzähligen Cliquengeister, die mich für die Zerstörung ihrer Abgöttereien gnädigst verfolgen werden, um die kleinen und großen Seelen ferner, die sich in ihren speciellsten Liebhabereien offen oder verhüllt verletzt oder begriffen glauben werden, unbekümmert um das unredliche Geschmeis, das mir wie jedem Widerspruche dies oder das andichten und unterlegen wird, habe ich nur eine Rücksicht vor Augen, nämlich die, dem Manne, von dem ich spreche, nicht blos schuldige Gerechtigkeit, sondern auch Pietät, und eine gewisse parteiische und versöhnende Liebe angedeihen zu lassen. Des Dichters mannichfaltige Verdienste, die hier nicht ausgesprochen werden, sein Antheil an einer Bewegung des Geistes, die mit und gegen den Willen ihrer Begründer eine große, noch lange nicht abgeschlossene, welthistorische Epoche unseres Nationallebens erzeugen half, die ungemeine Humanität, die graziöse Feinheit, die seltensten Befähigungen, durch welche seine Persönlichkeit unter Mitlebenden, Befreundeten oder Lernbegierigen bildend und unvergleichlich wirkte, endlich die Bedeutsamkeit seiner Schwächen selbst, durch welche jede sonnenartige, coryphäische Größe über die ganze Verfehltheit

ihrer Anstrebungen hinausragt und geschichtlich fortlebt — Alles dies muß bei einem gereizten und erzürnten Volke für unsern Dichter jene Pietät, jenes resignirende Verzeihen, jene Liebe des Stolzes und der Gerechtigkeit erzeugen, und sie wird es bei dem deutschen Volke. Mir jedoch steht das Bild dieses Mannes noch unendlich näher. Indem ich dies fern von ihm schreibe, steigt das heimliche Tableau seiner Studierstube vor meinen Blicken auf. An den Wänden drängen sich die Werke seiner Freunde, die Schlegel, die Novalis, die Raumer, die Solger, die Schelling, all' diese Traum- und Luftgeister heben sich wie in persönlicher Nähe aus den Repositorien empor, schreckend und furchterregend gleich dem Geiste Hamlets scheint der Dichter der Lucinde und Vergötterer des strengen Dante den Freund, der noch immer von Gaukelbildern umgeben ist, aus seinen Jugendträumen aufzurufen; man athmet Geisterluft, man sieht rings Ruinen — die Gardinen der Fenster sind immer zugezogen, wie aus Nebeldampfe emporgestiegen, sitzt darinnen die Sibylle, der etwas zusammengesunkene Tieck, mit äußerlicher Ruhe, die beiden Arme auf die Pfosten des Lehnstuhles legend, neben sich den Erwin, nicht den Straßburger, sondern den Solgerschen, das Auge noch immer so groß und starr und nach innen gescheucht, das Haar noch so dunkelkastanienbraun wie zu Burgsdorfs Zeiten, das Antlitz so sirenenhaft lockend, so bitter und so süß zugleich, wie der Gedanke an eine früh verlorene Liebe oder Unschuld; so sitzt er, ein Minnesänger, der seine Jugend nie vergißt, in schmucker Sammtrobe, es fehlt nur der weiße Kragen zum Jüngling; so sitzt er, der greise Dichter, ein reiches, wunderlich verwickeltes Leben am Herzen tragend und gleich der Cassandra in Virgils Versen die vernichtendsten und tragischsten Aussprüche, die härtesten Anklagen in zierlichen Formen, in graziöser Satzfügung aussprechend. Und wenn er aufsteht, um den scheidenden Gast zu entlassen, da ist's, als nähme sein ganzer Körper die Gestalt eines Mannes an, der um Mitleid für seine kranke Seele bittet, er wirft einen resignirenden Blick, einen Liebesblick auf

den Mann, den er nicht begleiten kann. Und wer könnte so hart seyn, ihm dann nicht mehr als Mitleid zu schenken? Ihr Alle, die ihr schonungslos lästert, habt nie diese tausend Grazien um das lächelnde Kinn geschaut; geht, geht und begegnet zur Strafe täglich den tausend Lumpengesichtern, die euch in den Weg laufen. Um keinen persönlichen Gewinn möchte ich den Verlust dieser holden Züge einsetzen. Mehr jedoch als alle diese Eindrücke beschwichtigt mich der Gedanke an meine Vaterstadt, die neben reicher Natur- und Kunstbegabung in Ludwig Tieck, dem Dichter, dem Geiste, auch einen Geistesschatz sich zu eigen gemacht, der die Blicke der Welt auf sie richtet, der ihr Stolz seyn soll und der für die berüchtige Dicht- und Geistmisère, die ihr anklebt, beinahe die einzige hinreichende Vergütung ist. Diese Pauvreté, diese Verlumptheit in und außer meiner Vaterstadt wird lüsterne Augen machen, wenn dem Ruhme, dem Einflusse des großen Sängers und Dichters der neuen Bretagne der geringste Abbruch geschehen soll. Für euch ist dies nicht geschrieben, und wenn die Zeit streng und ernst auftritt, dann werdet ihr von ihm wie von uns nur immer gründlicher verachtet werden! Daran geschieht euch Recht.

Ludwig Tieck hat durch seine wichtige Stellung zum deutschen Theater den Fortschritt und die Zukunft desselben mehr aufgehalten und zurückgeschoben, als gefördert. Beziehe dies ja Niemand auf die Dresdener Schaubühne insbesondere. Wer hätte da Tiecks Kenntniß und Liebe der dramatischen Kunst, Tiecks ernstes und geistigeres Bestreben ersetzen können? Wessen persönliches Talent käme der Leitung einer solchen Kunstanstalt mehr zu Hülfe? Will man noch das Bessere, das wir besitzen, völlig den Händen der Hofcavaliere und elenden Belletristen überliefern? Ich will nicht sagen, daß es keine in das gegenwärtige Kunstleben eingreifendere, wesentlich vortheilhaftere Leitung gebe oder geben könnte. Doch wie wenig dergleichen sahen wir in neuerer Zeit. Also nicht von Tiecks dankenswerther, anerkennungswürdiger Theilnahme an dem Fortgange dieser

einzelnen Kunstanstalt, sondern von seiner Einwirkung auf die Zustände des deutschen Theaters im Allgemeinen, von ihm als deutschem Dramaturgen gilt der urtheilende Ausspruch und der Gegensatz, die Gegenstrebung, die ich damit anregen möchte. Diese deutsche, allgemeine Wirksamkeit erlangte Tieck durch seine geistvolleren Bestrebungen für das deutsche Theater, für dramatische Poesie und Kunst, durch die praktische Thätigkeit, die er Jahre lang verfolgte, durch die Grundansichten, welche ihn beherrschten und durch seine Lehren und Urtheile selbst, die er weder mündlich noch schriftlich der Welt vorenthalten. Gibt es doch viel kunstsinnige Leute, die an Tieck messianische Gedanken über das deutsche Theater knüpfen und deren Hoffnungen nur allmählig der geringe Erfolg, der heutige Zustand der Kunst selbst den Schmetterlingsstaub von den Flügeln wischt. Sie glauben noch fest an die Evangelien der Tieckischen Kunstreligion, sie warten auf ihr tausendjähriges Reich mit der Zuversicht der St. Simonisten, und es gibt mehr denn einen Petrus, auf dem Tieck vielleicht für Jahrhunderte seine Kirche begründen wird. Sie glauben eher an eine vollkommene Kunstunfähigkeit der heutigen Welt, sie verlieben sich in des Geheimen-Staatsrath Niebuhrs Weltbarbarei, sie glauben eher des Himmels Einsturz, als daß sie sich nur einen Moment die Trüglichkeit der bewunderten Kunstbestrebung und der beglaubigten Kunstlehren einkommen ließen. Dies Völkchen wird erst durch ganz andere Erfahrungen aus dem Traume in's Leben gerüttelt werden! Mehr noch als sich selbst verdankt Tieck sein Ansehn in der Theaterwelt dem Zeitalter, welches mit seinen eigenen Neigungen und Schwächen dem Trachten dieses bevorzugten Geistes eine unglaubliche Empfänglichkeit entgegen brachte. Der Geist des gesammten Anstrebens dieses gewichtigen Dramaturgen muß beleuchtet, die Wahrheit dieses Strebens in Zweifel gezogen werden.

So lange Tieck dichtend und weltbetrachtend, kritisch und anregend, für das Leben und für das Theater wirkte, hat er sich

auch im Gegensatz, in oppositioneller Stellung gegen das deutsche Volk, gegen Geist und Ungeist in unserem Leben, unserer Literatur, unserer Kunst befunden. Er war, wenn auch nicht der einzige, aber einer der hartnäckigsten Kämpen inmitten einer vereinzelten Geistesrichtung, die in Religion und Staatsleben, in Literatur und Kunst ihre verschiedenartigsten Vertreter, ihre Attachés und Anhänger, und ihre verschiedentlichsten Gegner gefunden. Im Bereiche der Kunst, die bildende, die Malerei und die Tonkunst etwa ausgenommen, kann Tieck als Häuptling dieser Richtung betrachtet werden. Es hat auch unserem Tieck seit Anbeginn seines öffentlichen Lebens nie an grossen und kleinen Gegnern gefehlt. Er hat immer gegeiselt und gezankt. Er begann seinen Aerger mit Nicolai dem Ersten in Berlin, und es dürfte sein ärgerlichster Verdruß seyn, daß es schwerlich nur Nicolaiten sind, die ihm später entgegen standen, die ihm jetzt gegenübertreten. Zu einigem Troste hat ihn auch Nicolai der Zweite einen Obscuranten genannt, wenn solches gleich die Nachwelt leicht überhören könnte. Die drei wichtigsten Gegner Tieckischer Kunst- und Weltbetrachtung nächst der deutschen Nation werde ich erst zum Behufe einer schwereren, ausführlicheren Arbeit heranziehen. Neuerdings hat man sich von Seiten einer bewegten Jugend mit einer Art Ingrimm auf den Dichter und Menschen Tieck geworfen, der schwellende runde Kranz des Poeten ist zerrissen, die Täuschung ist geschwunden, in welcher eine vorangehende Oppositionsperiode wegen gewisser volksthümlicher und nationaler Bezüge ihres Strebens zu Tiecks Dichtungen und Wollen schweigend an seinem Ruhme vorüberging oder ihn noch mit besonderen, absichtlich gewählten Insignien schmückte; diese begrenzten Parteiregungen sprechen nur noch verhallende Worte, eine weiterfassende, gehalterstrebendere Richtung des Geistes, auf ganz andere Nothwendigkeit den Blick gerichtet, an den tüchtigsten, lebenvollsten Vorangängen und Errungenschaften festhaltend, viel bei Seite Geworfenes als wesentlich wieder aufnehmend, eine alle Radien gegenwärtiger Regungen mit

seiner Ausdehnung entwickeln. Ehe der Geist das All sich unterterthänig machen wird, muß er vorher sich allerwegen seines eigenen Gehalts bemächtigen. Der Geist ist sich hier Mittel und Zweck, diese Epoche des Geistes ist es, die wir leben und die wir erleben wollen. Wenn nun jedwede Thätigkeit dieses Geistes dessen himmlisch-irdische Macht erweitert, wenn nur Einsicht, Errungenes, Erfundenes ihn fortrückt, so wird wohl auch die Thätigkeit, welche dem Menschen in der Kunst verliehen ist, welche ihm den tiefsten, unersetzlichsten Blick in seine Weltlage, in sein Schicksal erschließt, welche ihn am innigsten mit dem All selbst verbindet, so wird und kann auch, denkt man, die Kunst auf ihre Weise, in ihren geist- und lebenerfassendsten Thaten dem erfindenden Geiste ihren Beistand nicht entziehen. Sie selbst, die geistigste, ewigste Erfindung, sollte nicht theilhaftig bleiben des Geistes, dem sie ihr Daseyn dankt? Und man sehe nur hin, welche Stellung die Kunst zu dem Geiste hat, der heute die Welt durchweht, der die Welt beschwingt!

Es gibt keine Kunst, die nicht in dem engsten Verbande mit der wirklichen Welt, mit der Sinnenwelt, wie wir es gegensätzlich benennen, verknüpft wäre. Es gibt keine Kunst ohne die Sinnenwelt, die Wahrheit menschlichen Weltgeschickes erschließt sich nur mittelst der ganzen Wirklichkeit, worin der Weltgeist seinen erhebenden und versöhnenden Tempel aufgeschlagen hat. Diesem Weltgeiste nähert sich der Mensch durch künstlerische Welterfassung. Je reicher und gestalteter die sinnliche Welt sich vorfindet, desto vollkommener ist auch die geistig-sinnliche Menschengestaltung, desto tiefere, desto mehr sein Schicksal erfassende, sein Thun und Erleben erklärende und versöhnende Blicke sind dem Menschen gegönnt, desto Gewaltigeres spricht sich in der Kunst aus, desto exacter und vollendeter werden die Kunstformen. In glücklichen, befriedigten Zeitaltern erfaßt die Kunst eben lediglich die lebendigste, ungetheilteste Wirklichkeit und enthält dadurch den gehaltvollsten Sinn alles Menschlichen. Nur weltlicher Größe und Befriedigung gegenüber kann das

Unerforschlichste, Erschütterndste unserer Weltlage Erklärung und Versöhnung suchen; nur bei der Vollkommenheit des Weltzustandes tritt das Unvertilgbare, das Unglück mit allen Schrecknissen hervor, nun da heischt man die letzte Versöhnung. Wie anders erscheinen dagegen unsere modernen Weltzustände! Was vermag die heutige Kunst? Kann sie das Resultat höchster Befriedigung, schönster Erquickung seyn? Darf sie die Räthsel des unerforschlichsten Menschengeschickes lösen wollen? Dies Alles nicht! Freilich trägt auch in modernen Zeiten die Kunst ihren irdisch-überirdischen Flug, ihre Urerscheinung über die Wogen eines ungefesteten Daseyns, noch jetzt sendet der geweihete Genius sein Auge durch die Welt, den Geist zu enthüllen, der darinnen webt, doch derselbe Genius wird auch in jene große Bewegung gezogen, durch welche der unbefriedige Geist sein Geschick zu ordnen strebt. Nicht daß es nicht zu jeder Zeit eine feste und concrete Wirklichkeit, eine Form der Welt gegeben hätte oder jemals geben würde, allein die Unbefriedigtheit des Geistes, welcher einem höherem, göttlich-irdischem Daseyn nacheilt und die gebrochenen, angeriebenen, schwankenden und unzulänglichen Formen der Dinge nur so lange festhält, ja sich für das Nichtigste interessirt, bis durch sein Dazuthun ein Neues, Reicheres, Quellenderes und immer Vollendeteres hervorgeht, läßt die Welt zu keiner faßlichen und die neuesten Schätze ordnenden Gestalt kommen. In dieser Lage versucht dennoch die Kunst ihr Mögliches. Aber mehr als im Glücke ist sie im Unglücke des geistigen Daseyns — so will ich es nennen, wiewohl der Geist eben nur am Mangel an Glück leidet — mehr ist sie jetzt als jemals einem Fremden, dem Geiste, seinen Thaten und seinen Anstrebungen verfallen. Die Kunst weiß auch dann ihr Wesen aufrecht zu halten und sie vermag dies am wahrhaftesten, je mehr sie dem Geiste seine Rechte einräumt, je mehr sie selbst ein Geistiges ausspricht, je weniger sie affectirt ihre höchsten Gaben darreichen und nach glücklicheren Zeitaltern abstrahirten oder verführerischer Divinationen entnommenen

Gedanken der Kunst die unzureichenden, armen Erscheinungen der Mitwelt zu einer hergebrachten Kunstform verarbeiten zu können. Wahrhafte Geister haben sich ohne Ausnahme diesen Geistesstrebungen angeschlossen, sie haben mit ihren Gaben eine weltwahre Poesie geschaffen, sie haben aus Instinkt die wirkliche Welt und die geistigen Bedürfnisse und dennoch die Kunst zugleich ergriffen und befriedigt. Nur die Unredlichen, die Verschlossenen, die Unfähigen haben ihre sonstigen Talente an einer unmöglichen Idealität vergeudet. Dies aber ist recht eigentlich die Grundwurzel alles Leidwesens, aller Verfehltheit der Neueren in der Kunst und in den wichtigsten Richtungen des Geistes. Ueberall breitete derselbe Nebulismus seine Täuschungen aus und schritt mit dem Wachsen allgemeinerer, formellerer Bildung in alle Regionen. Man verlor die Uebung, das Wirkliche zu sehen. Ja, sie wußten diesen Trotz, diese künstliche Idealität derjenigen Kunst aufzudrängen, die ohne Hingebung an alles Menschliche und Wirkliche das unglücklichste Phantom unter dem Himmel ist; sie vergiften die Dichtkunst mit dieser erkünstelten, von außen hineingetragenen und träumerisch aufgenommenen Kunstform, zu welcher auch nur ein erdachter, nebelhaft aufgefaßter, unwahrer Weltgehalt möglich und hinzugethan wird. Ich weiß es wohl, auch der wahrhafteste Künstlergeist wird seinem Kunstinstinkte leicht eine Form gewähren, er wird seinem Kunstsinne einige Wahrheit, aber nicht den Geist und die Wirklichkeit opfern, auch der wahrhafte Künstler wird mit den großen Vorgängern in einen künstlerischen Verband treten wollen. Man trägt dann die Welt, wie sie ist, und eine tief geistige Welterfassung, die man trotz dem nicht aufgibt, in eine angeeignete Kunstverfeinerung, in eine gleichsam unsterbliche Formenidealität hinüber. Doch diese Form ist nicht das Wesen des Dichters, sie gehört nicht der poetischen Gegenwart, sie darf nicht von dem folgenden Dichter festgehalten werden, jeder Dichter nimmt nur den ursprünglichen Geist seines Lehrers und dessen Streben auf, nur *dieser* Geist, dieses ursprünglich Poetische ist das wahrhaft

Errungene, während die ideale Seite dieser Kunst nur dem jedesmaligen, vereinzelten Individuo, der Kunstpersönlichkeit, der Kunstgeschichte angehört. Eine bestimmte Kunstschule, ein unmittelbar formeller Fortgang läßt sich an diese Erscheinungen nicht knüpfen, es kann heute in solcher gefesteten Weise kein hellenisches, kein mittelalterliches Poetengeschlecht aufstehen. Sehet da dieses ewige Ringen, diese Vereinzelung, diese Verschiedenartigkeit unserer großen Dichter, die nur das Gemeinsame haben, daß jeder die Wahrheit seiner Zeit nach eignen Impulsen erfaßt und ausgesprochen hat. Ich versuche hier nur anzudeuten, doch den nüchternen Gang der Entwickelung hätte ich durch kein leicht beflügeltes Wort ersetzen können.

Es ist also in unserer Zeit der Dichtkunst die Nothwendigkeit gesetzt, sich selbst in immer neuen Formen zu zeigen. Jede neue Form ist eine wirkliche Erfindung, und mit solcher Erfindung wird sogleich ein frischer, selbstständiger Bezug zu dem wahrhaftesten, gegenwärtigsten Weltwesen vorausgesetzt. Denn nur aus diesem wahrhaften Gehalte, welcher bei jedem Dichter ein verschiedener, von innen und außen bedingter ist, entspringt eine wahrhafte Form. Je regsamer ein Zeitalter seine Flügel entfaltet, desto mehr muß die Theilnahme an diesen Geistesthaten auch in der Dichtkunst ihre Macht bezeugen. Hiermit will ich auf keine Weise der Genügsamkeit moderner Enthusiasten in die Hand gearbeitet wissen, jenen wohlgesinnten Leute, welche meinen, in der Richtung eines Dichtergeistes auf nächstliegende, äußerlich fördernde und ordnende Weltbedürfnisse, in einem nur bürgerlichen Mitgefühle sey schon und absonderlich die Poesie des gegenwärtigen Weltgeistes erschlossen worden. Nur muthig und freigeistig, ihr Geweiheten, sendet den Geist auf Erfindungen aus, nachdem ihr ihn vorher gefüllet habt mit der lebendigen Wirklichkeit!

Keinen Dichter nun möchte unser Zeitalter mit größerem Rechte zu wahrhaften Erfindungen aufrufen, als den Dramatiker. Hier vereinigen sich alle Fährlichkeiten moderner Poesie,

hier drohet jeder Schein, jede Scheinerfindung mit völligem Untergange der Gattung. Wurde doch dem dramatischen Dichter die Existenz einer so einflußreichen, geistnährenden, beweglichen Dichtungsart anvertraut, kann er doch mit gesunden Sinnen sich des allgemeinen Geistes so machtvoll bemächtigen, kann er mit einer Darstellungsweise, die zu gewissen Zeiten das Höchste der Kunst, das Idealste zu geben befähigt war, vielleicht und fast nach allgemeinster Ueberzeugung, auch die Kunst mit dem Sinnen und Trachten der Welt in wirksamsten Rapport setzen, auf die lebendigste, unmittelbarste Weise die wirklichsten Zustände, das Menschenleben abspiegeln, die geheimnißvollsten, schwankendsten Regungen zur Klarheit, zum Bewußtseyn bringen, die einzige Poesie, welche ursprünglichst an den Geist und an größere Massen, an das Volk appellirt, die wirksamste, geistige Macht in der modernen Welt ausüben, wenn er wahrhaft ist, den Blick auf das Wirkliche hält, sein Talent als den Träger geistiger Anstrebungen betrachtet und so nach neuem Gehalte und nach neuen Formen ringt, mit einem Worte, erfindet. Dahingegen veruntreut er Alles, der Mißbrauch des Talentes, die Gewöhnung an Hergebrachtes hemmt das Leben und die Fortbildung einer so wichtigen Kunst, der unklare Blick in's Leben erzeugt einen romanhaften, unwahren Gehalt, es ist aller Lüge und aller Affectation Thür und Thor geöffnet, man appellirt nur an allgemeine, vage, geschichtslose Bezeichnungen alles Menschlichen, man appellirt nur an bestimmte Formen dramatischer Poesie. Dahin sind wir gelangt und unser deutsches Theater. So verfährt man in unserer Zeit. Daß ich es sage, ich halte es für unsere größte Lüge, Tragödien im Sinne der eigentlichen, ursprünglich so benannten Idee zu dichten, welche Einsicht freilich tiefere Weltbetrachtung, natürlichere Menschenbildung erfordert, als man heute zu finden pflegt und worüber auch für die meisten besseren Köpfe der Mitwelt eine weitere Erklärung zu wünschen bleibt. Man sagt, das Epos sey in unserer Zeit unwiederbringlich, man hat eine neue Erfindung

substituirt, man schuf den Roman und verwandte Dichtungen. Man darf jedoch behaupten, daß, wie das Epische unmöglich, so das eigentlich Tragische in unserer Zeit geradezu unerträglich geworden. Unsere besten Dichter haben es auch nicht geschaffen, sondern heimlich ein Anderes zum Kreuze aller Formenpedanten und sogenannten Aesthetiker eingeschmuggelt und die es nicht gethan, haben falschen Theorien und höchst modernen Beiwerken, der Langenweile oder gar der fatalsten Lüge ihren Tribut gezahlt. Warum sucht man nicht in diesem Bereiche eine neue Richtung zu bahnen? Warum ersetzt man das tragische Element nicht? Warum leiht man nicht den ernsten Betrachtungen individuellen Geschickes einen uns gemäßeren Gehalt, warum sucht man nicht eine neue Seite im Menschen, warum nicht eine neue Pointe, eine geistig frischere, dem Gehalt angeschlossene Form? Diese Lüge verdirbt jeden Gewinn, sie untergräbt das Schauspiel und ich hoffe doch nicht, daß man ruhig dem Untergange einer so wichtigen dramatischen Kunstgattung zusehen will, einer Thatsache, welche allen Geist und alles Wort von der Bühne zu verjagen droht. Denn nur der ernste Genius hält in bewegter Zeit den Sinn der Menschen für alle Kunsterscheinung lebendig, und selbst die wahrhaft moderne und erfinderische, lebendige Comik ist ja nirgends zu treffen, obwohl hier der Mißbrauch und die Ueberlieferung lange die Gefahr nicht hat wie bei der tragischen Muse. Gleichmäßig hat die Lüge und der Formenwahnsinn unsere Kunstansicht, unser Drama ergriffen. Immer mehr schwindet der Geist aus dem Bereiche dieser Künste, daß es ein Wunder wäre, wenn die Nation noch lange Zeit und Geld an diese armseligen Illusionen und unsere jungen Talente zuletzt noch Muth und Hoffnung an diese undurchdringliche Verfehltheit wenden sollten. Oder glaubt man gar, daß das Schauspiel selbst, die Kunst der Darstellung diese dramatische Poesie wenigstens leidlich am Leben erhalten werde? Im Gegentheil! sie geht mit dem Mangel neuer Ermuthigung, neuer Erfindungen, neuer geistiger Bereicherung und Weltverbindung in Bälde den Weg

dramatisches Wirken bekundeten, und die strebende Mitwelt erregten! Ruft sie weg von der Formenwelt, ruft sie an, selbst aus dem poetisch Unfruchtbaren dies geistig Lebendige zu erschaffen, kurz hebt sie über eine Kritik der Literatur und der Schauspielkunst hinaus, die nur in vagem, meist nebulistischem Gehalte und in jenen Formen das Heil findet, welche ihr alles künstlerische Maß abgeben, und die ihr aus herrlichen Kunstwerken als verkümmerndes Resultat verblieben, über eine Kritik, die nur an das Aeußerliche der Kunst gebannt ist. Dann wandeln auch die Schauspieler auf den Erzgängen der Erfindung und bringen der schaffenden Geisteswelt Material und Anregung entgegen, woran eben Alles gelegen ist. — Wer aber den Gedanken und die Wahrheit an sich zum lebendigen Stoffe seines Wirkens gesucht, der werfe sich auf Seiten einer belebenden Literatur und Kunst, und trete vor allem jeder Thätigkeit mit unermüdetem Widerstreben entgegen, die als Ursache und höchste, widerhaltigste Spitze dieser Verkehrtheit zu betrachten ist, die von der Schwäche der Zeit afficirt, von formeller Weisheit durchdrungen, in bestimmten Formen das Wesen sieht, immer vom Technischen, Formellen, sogenannt Künstlerischen und Aesthetischen ausgeht und bei ihm stehen bleibt, und sich denkend und dichtend den Gehalt wie von der Gottheit im Traume schenken läßt, und kein Auge, kein Herz hat, keine Hingebung an das Leben und das, was in der Brust aller Lebendigen regbar ist. Jeder solchen Thätigkeit tretet entgegen, denn sie ist ein Theil allgemeiner, hemmender Schwachheit. Ich versuche dazu einen Beitrag zu liefern, indem ich hier denjenigen als die Spitze und das Musterbild dieser Schwäche bezeichne, der durch poetische, practische und kritisch-raisonnirende Wirksamkeit diesem Unwesen den meisten Vorschub geleistet und alles Nebulismus, alles Formenwahnsinns Repräsentant genannt werden kann, wofür ich unter den Deutschen Ludwig Tieck ansehe, und deßhalb, weil unter den Deutschen, für den verführerischsten, schadhaftesten Theil der europäischen Literatur halte. Man glaube nicht, daß, weil die lebendige Wirklichkeit

in schwankender Bildung begriffen, man sich fest anlehnen müsse an einmal erprobte Formen und Weisen, und daß man damit die Kunst sichern werde. Im Gegentheil, sie sinkt nur desto mehr. Wenn ihr aber den Geist des Wirklichen ergreift und nur dichterisches Talent habt, so wird euch die Form zufallen, ohne daß ihr ängstlich darnach zu trachten braucht. Damit ist nicht der formlosen Libertinage und jeder Unkenntniß der schönen Formen früherer, anderer Künste und Künstler das Wort geredet. Von ihnen ist noch Vieles zu lernen, wenn auch nicht eben das Wesentliche. Solche Kenntniß, solche Kunsteinsicht wird zu jeder Zeit die letzte Reife und Vollendung geben. Dies ist aber nicht der Aberglaube an die Formen, und was sich die Leute einmal in den Kopf gesetzt haben. Wie verlassen unser jetziges Theater von Poesie und frischem Interesse sey, das fühlt beinahe Jedermann, aber Wenige wußten, daß und warum Tieck derjenige war, welcher die deutsche Theaterpoesie und das deutsche Theater überhaupt von der Erfindung und vom Fortschritte ableitete, daß Tieck es gewesen, der uns zurückgebracht. Ich behaupte nun, Tiecks Einfluß hat dieses Theater so unendlich mehr retardirt als gefördert, und somit unsre Bildung und den allgemeinen Fortschritt; er hat der Lüge und dem Unwesentlichen das Wort geredet, und dem alten Unwesen der Deutschen, die Form, das Ueberlieferte für die Sache selbst zu nehmen, über jedes Maß gehuldigt. Tieck hat vorzugsweise unser Theater an den Rand des Grabes geführt, jenes Theater, das nach Verbindung mit den übrigen Geistesregungen, mit den Reibungen des innersten Lebens der Mitwelt seufzte, jenes Theater, das neue Gaben, neue wahrhafte, anregende Schätze und Material bedurfte, um nicht der Lüge, der Afterkunst, den Manieren und der Gemeinheit zu erliegen, oder neben einer lebendigeren, nicht so durch schwankende Zeitalter gefährdeten, ich möchte sagen, geistig nicht gleicherweise gegliederten, abhängigen, theilhaften und concreten Kunst, der Oper nämlich, dem musicalischen Schauspiele, in den Schatten gestellt und am Ende verdunkelt und aufgelößt zu

werden. Man sagt, die dramatische Poesie und Kunst sey nicht mehr religiöse, sittliche Erhebung, es sey das Theater zur Unterhaltungssache herabgesunken! Leider! Aber kann darum ein wahrer Poet unserer ohnedies nicht sehr andächtigen Zeit mit dieser Unterhaltungsrichtung nicht einen Verband eingehen, und statt der religiösen eine geistige Erhebung erstreben, welche — das ist es eben, was nicht verstanden wird in Allem was wir treiben — das Volk und das Zeitalter recht eigentlich sucht und fordert, und aus der zuletzt auch die gesündere Richtung des Geistes auf das Höchste in der Religion hervorgehen wird. Wißt ihr, was das heißt, ein Volk durch den Geist zum Geiste erheben? Wißt ihr, daß dies die Bestimmung ist, welche der Geist all unseres Strebens im Bewußtseyn trägt? Wir sind mal schon durchweg in die Krisis gerathen, die über die Zukunft unseres Theaters eine folgenreiche Entscheidung herbeiführen kann, wir haben gesehen, daß man durch Illusionen und durch Abwendung von dem Geiste der Mitwelt dahin gelangt ist, und es stellt sich als eine Nothwendigkeit dar, dem Geiste und Wirken jenes ausgezeichneten Mannes eine Grenze zu setzen, des Mannes, der eben mit seiner verführerischen Ohnmacht, das tiefere Walten der Kunst zu begreifen und zu fördern, das Uebel am Leben erhält, unser Theater gefährdet und damit, wie mit seiner übrigen Weltbetrachtung und Thätigkeit, die regsame Bewegung des Geistes aufhält. Dies Verfahren Tiecks näher zu beleuchten und den Sinn dieses Genius und der ihm anhängenden Bestrebungen weiter zu enthüllen, bleibt nun auf das deutsche Theater bezüglich die letzte Aufgabe dieser Blätter.

Wer das Vorangehende zu würdigen weiß, der sieht, daß ich nur eine Grundansicht festhielt, und deren Fundamente nicht mit lästigem, außerwesentlichem Nebenwerke stützen zu müssen glaubte, daß ich deßhalb alles reiche und gewichtige Detail im Allgemeinen und in Bezug auf die Geschichte des deutschen Theaters zur Seite liegen ließ. Ich weiß, daß es mir und Anderen unverloren bleibt. Doch wie jedem anregenden nnd befreienden

Anstreben in unserer Zeit, dürfte auch mir der Vorwurf der Uebertreibung gemacht werden, und es ist freilich nur zu viel Uebertriebenes, Maß= und Richtungsloses und somit auch Unwirksames von gutgesinnten Männern geboten worden. Um diesen Vorwurf nicht, wenn auch unrechtmäßiger Weise, zu verdienen, denke ich in nächstfolgenden numerirten Sätzen mehrere begrenzende Bestimmungen beizufügen, und einigen Mißverständnissen vorzubeugen.

1. In der voranstehenden Entwicklung ist nirgends behauptet, daß es nicht eine unvertilgbare Form aller Schönheit und Kunst gäbe. Man kann diese nicht läugnen, dieselbe jedoch nur als eine Einheit des Vielen denken. Unbewußt liegt dieser unabänderliche Kunstinstinkt schon in dem künstlerischen Genius; von jedem kunstsinnigen Geiste wird dieser Zusammenhang aller Kunst ergriffen, allein es ist dem speculativen Denker noch selten gelungen, das Wesentliche dieser Urbildung aller Kunst zu entziffern und gleich der Urpflanze zu enträthseln. Nur die lästige Ueberlieferung gewisser Kunstansichten, die man einzelnen, geschichtlichen Kunstwerken entnimmt, ist eine unwahre, unmögliche, hemmende Führerin. Selbst die wahre Empirie, die hier gegeben ist, enthält für den fähigsten Geist nirgends die Elemente, aus denen er Recepte verschreiben darf.

2. Ich läugne gar nicht, daß es eine poetische und mimische Technik gibt, die sich von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzt. Sie hat jedoch für den Künstler nur ganz secundaires und untergeordnetes Verdienst. Es ist etwas, das er nicht entbehren kann, welches aber so wenig für Dichter und Schauspieler wesentlich und charakterisirend ist, wie die Farbenlehre für den Maler oder die Kenntniß der Tractate für den großen Staatsmann. An dieses technische Wissen der Sprache, der Recitation, der Mechanik, formeller Schemen und wiederkehrender Erscheinungen eine ganze unwahre Kunstwissenschaft, eine ganze Reihe ideeller Vorschriften und Lehrsätze zu knüpfen, ist in der Kunst so verderbend, so verfangend, so retardirend und rathlos, wie in der

Politik die objectlosen, unwahren, negativen, formellen und allgemeinen Lehren unseres sogenannten und gäng und gäben Naturrechts. Schelling so sehr wie Rotteck treten hier, wie Tieck und sein Schweif dort, allem Erfinden des Geistes entgegen.

3. Es gibt folglich eine Kunstlehre, die sich jeder Künstler, der sich Bewußseyn über die Kunst, die er ausübt, verschaffen will, aneignen muß. Es ist dies nur eine geordnete Empirie, welche sich durch ihren Fortgang zu einer Nothwendigkeit erhebt. Dieser Fortgang, diese Nothwendigkeit, diese Empirie der Kunst bezieht sich aber lediglich auf die Ausarbeitung, auf die äußerliche Bewältigung und Vollendung jeder Kunstaufgabe, jedes geistig Erschaffenen und Errungenen, jedes von der Phantasie Geborenen. Die Schöpfung liegt bei allen Künsten außerhalb dieser Kunstlehre, und wird nur durch die zweite oder Kunstschöpfung zur Welt gebracht. Aus vorhandenen Kunstwerken auch ewige Gesetze für den Bereich der Kunstaufgaben, für die Art künstlerischer Weltauffassung, für die Geburt des Gedankens eines Kunstwerkes selbst zu entnehmen, ist ein den Geist und die Kraft des Geistes verkümmerndes Uebel, das die Neuern und besonders die das recipe liebenden Romantiker mit ihrem Repräsentanten Ludwig Tieck auf die äußerste Spitze getrieben haben. In der eigentlichen Kunstwissenschaft versteht Tieck bis auf niedrige Technik und gewisses geschichtlich-literarisches Wissen wenig, und er verführt Dichter, Denker und Künstler, indem er das bloß Künstlerische mit dem bloß Poetischen, Schöpferischen verwickelt, und aus sterblicher Empirie und niedrigster Technik ein Recept für alle Kunstforderungen zusammenbaut. Das meiste eigentliche Kunstwissen, die höchste Einsicht in das Wesen des bloß Künstlerischen besaß unter den Neueren Wolfgang Göthe wie kein Anderer, doch er schuf trotz dieser Einsicht, er wußte, daß man anderer Eingebung und anderer Weisheit bedürfe, um ein Großes, Lebendiges zu erzeugen. Als er selbst zu schaffen nachließ, und die Vagheit, die Objectlosigkeit, die Schrankenlosigkeit der Modernen fürchtete, da verliebte er sich

freilich auch in gewisse ideale, der Geschichte, der Persönlichkeit angehörende Formen, und wieß mehr auf eine Kunstgrenze hin, welche alle Nebulisten und Dilettanten und alle, die sich in unkünstlerische, nicht zu bewältigende Aufgaben verloren, zur Ordnung rufen sollte, und vergaß darüber den eigenen Lebensgeist und das schöpferische Weben, dem er vor und trotz idealer Kunstbeschränkung und Gesetzlichkeit treu geblieben war.

4. Ich will im Vorangehenden durchaus nicht der Ansicht Vieler beipflichten, welche, verführt von dem Gedanken eines vollendeten, von innen und außen vollkommenen Kunstwerkes, also eigentlich von künstlerischer Ungenügsamkeit oder durch Festhaltung einer speculativen Endidee, uns jede dramatische Dichtkunst absprechen. Das Drama ist in der Kunst das Bewußtwerden der Nation über ihre eigene Wesenheit. Leider weiß man jedoch, wie es mit Dingen beschaffen ist, wo unsere Nationalität ins Spiel kommt. Wie aber eine Nation, so lange sie existirt, immer ein Etwas ihrer Nationalität festhält, ebenso erlangten wir eine Art dramatischer Poesie und Kunst, und nur von dem Geiste der jetzigen Generation wird es abhängen, ob sie will, daß dieser einmal errungene Nationalthermometer inmitten großer Bewegungen und Wirren sistirt werden soll, und sie wird ihn sistiren, wenn sich unser Theater fernerhin außerhalb moderner Anforderungen und Bedürfnisse erhält. Nichtsdestoweniger hat die Nation in den dramatischen Errungenschaften ihres Lessing, Schiller, Göthe einen poetischen Anhalt, an den alle geistige Fortbildung gekettet ist, der unser Fundament bleibt, der jedoch ohne Zuführung neuer, weitergreifender, unmittelbarer Lebenselemente nicht im Stande seyn wird, das deutsche Theater lebendig zu erhalten, wodurch auch die dramatische Dichtung unter uns ihren letzten Impuls und ihre letzten Hoffnungen opfern würde. Nur die deutsche Nation, die deutsche Dichtkunst hat an diesen Vorangängen eine unumstößliche Grundlage all ihrer geistigen Anstrebungen, aber das deutsche Theater darf darin keineswegs eine Assekuranz erwarten. Auch glaube man nicht, daß ich

bei dieser Ungenügsamkeit die nachbarlichen Versuche der Franzosen im Auge, daß ich solchen Fortschritt, solche oder verwandte Dichtung im Sinne habe. Durchaus nicht; denn wir haben den Geist, die Natur und Schiller und Göthe voraus, wir sind in keiner Art Franzosen. Was man aber auch von jenen neuen Thaten in der Pariser Kunstwelt sagen möge, so will ich doch behaupten, daß sie im Sinne der Volksentwicklung und des öffentlichen Geistes inhaltreichere Bedeutung haben dürften als in Hinsicht auf poetischen Fortschritt. Auch ist ihr neuer Meister, nur als Poet betrachtet, nicht deßhalb unzureichend oder verwerflich, weil er nur die Shakspearischen oder Göthe'schen Wege verfehlt hat. Ja ich behaupte ferner, daß dieses fremde Theater mit sammt diesen schwachen Anregungen sich länger von gänzlicher Versunkenheit retten wird als unser deutsches mit seiner unnennbaren Lethargie.

5. Es gibt eine organische und eine elementarische Poesie. Im Grunde gehört alle moderne Dichtung zu letzterer, da durchweg bei den Neueren neue Lebenselemente aus wahrer Dichtkunst hervorgehen. Die Dichtkunst schafft sich erst ihr zukünftiges Material. Allein aus künstlerischen und welterhaltenden Motiven assimilirt sich der Genius zu seinen Zwecken die Welt, wie sie ist, und organisirt zum rein Künstlerischen, was Anfangs auseinander gehalten, feindlich und chaotisch zu bleiben drohte. So wird es jeder wahre Dichter thun; daran müssen wir bei aller Beurtheilung festhalten, ohne den elementarischen Poeten, welche nur anregen, das Wirkliche selbst erschüttern, allen Werth abzusprechen. Allein wie die Künstler ihr Ziel nur erreichen, wenn sie in so bewegter Zeit niemals dem Kunstsinne einen weltergreifenden Inhalt zum Opfer bringen, noch sich bis zu formeller Genügsamkeit verlieren, sich ihres poetisch-gottstrebenden Funkens entschlagen, ebenso würden die elementarischen Geister besser thun, eine Ausgleichung mit dem Wirklichen, eine nur dadurch mögliche, wahrhafte, aber originelle Kunstform zu erstreben, eine neue Bahn zu ermitteln und die künstlerischen

Vorurtheile zu durchbrechen, als mit ihren inneren Schätzen, mit ihrer poetischen Sehnsucht nur immer zerstörend und außerhalb der Wirklichkeit zu verbleiben. Entwickelt nur recht reiche, poetische Elemente, strahlt euren innern Reichthum in die Kunstwelt aus, die ihr schafft, und ihr werdet eurer fortbildenden Wirksamkeit viel sicherer und dauernder theilhaftig seyn! Auch hier ist ein steter, ununterbrochener Fortgang kunstgeeinter, lebenbewältigender Poesie so wichtig und unerläßlich wie in allem Lebendigen. Die Poesie verlangt die Einigung mit dem vorhandenen Leben, mit der Kunst, wie die Schnecke ihr Haus, und hat sie dies einmal errungen, dies aber hat sie bei den Deutschen, so darf sie nicht wieder aus dem Häuschen kommen. Doch schlimmer als alle diese elementaren Geister wirken die Unfähigen, welche dichten, talentvoll dichten; welche aber nur Kunstdichter sind, nur eine Form erfassen, und mit dem gegenständlichen Leben, mit der Wirklichkeit niemals in erfassende, verständige Berührung gekommen.

6. Ich läugne nicht, daß sich eine Art Schauspielkunst ohne frische, höhere, poetische Anregungen in einem theatralischen Zeitalter kümmerlich erhalten kann. Wo aber ist ihr dann irgend ein Anhalt, eine Folge, eine Entwicklung gegeben? Es wird ihr niemals etwas Bleibendes gelingen, und es ist ihr auch bei uns nicht gelungen. Ueberall blickt nur die Leere eines bloßen Schauspielernaturells oder die Haltlosigkeit bloß formeller Ausbildung hervor. Man fällt in tausend Manieren und Unwahrheiten. Selbst große Talente empfangen die wahre Weihe nicht, sind ihren individuellen Launen hingegeben, und gehen fruchtlos vorüber. Und träte irgend ein geisterfülltes Naturell unter uns auf, so würde es verkümmern oder sich nie, wie es die Begabung mitbrächte, entwickeln, wenn es nicht eine geistlebige Dichtung eben erstanden sieht, und von dem Geiste durchdrungen und gehoben ist, der in der Dichtung lebt, oder wenn es nicht im Stande ist, frische Regungen der Poesie zu zeitigen. Denn wer kennt die Wechselwirkung dieser verketteten Künste? Nur

an Dichter und große Mimen läßt sich eine Folge der Kunst, eine Schule, ein nätionale Bühne anlehnen. Was glaubt ihr nun mit eurer formellen Weisheit zu erzielen, ihr unredlichen, verbildeten Dramaturgen?

Jetzt wende ich mich zu den unglücklichen Principien, von denen Ludwig Tieck bei seiner Mitwirkung am deutschen Theaterwesen geleitet wurde. Das Naturell dieses Dichters, seine Bildungsart, sein Mangel an geistiger Rührigkeit, dazu die alten Uebel der Modernen und besonders des deutschen Volkes, sich von der Wirklichkeit abzuwenden und die Form für die Sache zu nehmen, die Entwickkung unserer Literatur am Ende des vorigen Jahrhunderts, darin liegen alle Ursachen, warum Tieck und die gebildeten und verbildeten Geister sich in einer, leider nur zu ästhetischen Welt- und Kunstansicht begegneten und gefangen hielten. Ja alle jene Unbill, die man an anderen Genien verübt hat, um neben ihrer unerträglichen, wahrhaft welterfassenden, aber nicht verstandenen Größe gewisse Eigenheiten und Schwächen abzulehnen, als hänge mit ihnen all unsere Unreife und Verfehltheit zusammen, alle diese Unbill wird durch die gewecktere Zeit, ohne die Mitwirkung eines erhitzten Geistes, wenn auf irgend einen einzelnen Mann unserer Literatur, dann gewiß auf den Dichter Tieck zurückfallen. Seinen Einfluß wird man bis auf unwesentliche, verarbeitete Resultate unwiederbringlich abhalten. Denn es ist diesem Manne das größte Mißgeschick wiederfahren, dem ein begabter Geist in wirren Zeiten erliegen kann, nämlich dieses, durchaus zu verkennen, was Noth thut, durchaus nicht Acht zu haben auf das, was vorhanden ist. Es wird sich ein andermal die Gelegenheit finden, gründlich auf diese Anklage gegen Tieck, den Geist und den Dichter, einzugehen. Um bei dem Gegenstande zu bleiben, der hier verhandelt wird, bei dem deutschen Schauspiel und Theater, so muß sich aus der Erkenntniß dessen, was uns hier mangelt und was uns allein fördern und uns dieses bedeutsame Institut wahrhaft lebendig und wirksam erhalten kann, und wiederum aus dem Gegensatze

dessen, was Tieck dem deutschen Theater gelehrt, gepredigt und an die Hand gegeben hat, am besten die Stellung und das schillernde Verdienst ergeben, welches Tiecks Wirksamkeit für das deutsche Theater einnimmt.

Ludwig Tieck hat die Erfindung im Reiche der dramatischen Dichtkunst nicht nur durch nichts begünstigt oder hervorgerufen, sondern er hat derselben sogar durch eine falsche Auffassung aller Kunst wie durch Festhalten einer Anzahl Kunstvorurtheile, und durch eine ganz irrthümliche Hinweisung der Dichter und Schauspieler auf ganz Unwesentliches und Unwahres, den Weg und die Entwicklung unseres Theaters gesperrt. Das deutsche Theater war eigentlich Tiecks Steckenpferd, und nichtdestoweniger hat er es zerbrochen. Er hat daran herumgespielt und zuletzt übergibt er es der nächsten Generation trauriger, verwahrloster als er es übernommen. Im Anfange seiner Theaterlaufbahn machte er mit Glück das Phantastische gegen die hausbackene Auffassungsweise deutscher Moralisten und Prosaiker geltend. Bis zu Schillers Tod war sein Einfluß ohne Bedeutung, doch bildete sich durch sein und seiner Freunde Wirken sehr bald jene poetische Poesie, die Anfangs zum Spott aller Zeitgenossen diente, dennoch binnen kurzer Zeit durch affektirtes Interesse an Religion, Staat, Bürgerthum und moderner Kunst sich fast unausrottbar in alle Ansichten und Verhältnisse der Dinge eingewurzelt hat. Um alles Uebrige fallen zu lassen, drückte Tieck das deutsche Theater, das immer verwaißter ward, immer enger an sich, es war als würde es dadurch inficirt, und es mochte sein Genius lobend oder verwerfend über das Ganze blicken, nirgends war Fortschritt, sondern lediglich Rückschritt zu erkennen. Tieck sprach über alle Künste in seinen Novellen, Tieck übernahm endlich die Leitung einer speciellen Kunstanstalt, Tieck gab außer fortwährenden Lehren und Anordnungen seine dramaturgischen Blätter heraus. Und einige sanscülotte und wilde Parteistimmen abgerechnet, galt er damals als Vertreter aller besseren Einsicht in Deutschland. Wunderlich genug war jedoch mit jenem Buche —

einem der Lichtpunkte der sogenannten Restaurationsjahre — der große Bruch erklärt, der sich seit Schillers Tode, seit Göthes Schweigen und Rücktritte immer schreckhafter herausgestellt hatte. In dieser Lage ist es nun bis heute geblieben, bei jedem Worte, das über das Theater gesprochen wird, tritt Ludwig Tieck in Erinnerung. Man hat ihn gelesen, auswendig gelernt, abgeschrieben und die Dinge sahen täglich armseliger aus. Auch ist Niemand ernstlich gegen Tieck aufgetreten, Niemand hat die Vorurtheile verrathen, von denen sein schöngeschriebenes und reich mit Wissen und Geschichte durchspicktes Buch wimmelt. Nur allmählig hat eine erregtere Jugend, der Geist, welcher Organe sucht, größere Regsamkeit im Auslande, und die Anregung von Seiten der europäischen Oper zu neuer Thätigkeit aufgefordert, man hat entschieden verzweifelt oder herausgefordert, so daß es nun an der Zeit war, den Häuptling selbst, der das Ganze aufhielt, mit all seinen Vorurtheilen aus dem Felde zu schlagen, eine universale Untersuchung anzuregen.

Wo findet sich in Tiecks gesammtem dramaturgischem Wirken eine Zeile, welche an die Köpfe der Zeit anpochte und eine gesunde Erfindung gezeitigt hätte? Man zeige mir sie, man nenne mir das Stück, das das deutsche Theater aus seinen Umgebungen empfangen. Schon Heinrich von Kleist gehörte nicht wirklich zu den Romantikern, sie haben denselben nur in ihre Reihen gezogen, als er gestorben war, sie haben sich mit ihm bereichert und seine Werke herausgegeben. Allein Kleist stand mit seinem Genius weit über diesem Kreise, und wenn er mit ihnen verglichen werden kann, so wäre dies wegen der Stellung, die er auch außerhalb der wirklichen Welt genommen, und welche Göthe eine unversöhnliche Härte nannte. Doch wo hätten es die Tieckischen Geister nur bis zur Kleistischen Härte gebracht? Die Zeit war aber sehr steril für dramatische Poesie, und wir haben nicht nöthig, Vorwürfe gegen Tieck auszusprechen, daß überhaupt nichts Tüchtiges hervortrat. Das ist's auch nicht, was sein Wirken verdammt, wohl aber jener Umstand, daß durch Tiecks Lehren und Ansichten,

durch die ganze Kunstbetrachtung Dichter und Schauspieler, vorzüglich jedoch jene irregeführt und um eine glückliche Entwickelung ihres Talentes betrogen, daß sie verführt und nicht erregt wurden.

Von einer Erfindung in dem Sinne, wie ich sie der modernen Kunst überhaupt und insbesondere der deutschen dramatischen Dichtkunst vindicirt habe, war und konnte bei Tiecks Betrachtungsweise keine Rede seyn. Man dachte ja immer und ewig nur an Wiederholung des Vorhandenen, schon Dagewesenen, es galt ja immer nur dem Alten. Tieck nämlich ging bei seiner Kunstansicht von gewissen, bestehenden Kunstnormen, Darstellungsformen aus, der Gehalt, der Geist, das Weltergreifende, wurde nur nebenbei beachtet, ja es wurde in allen seinen Leistungen weder ein neuer Gehalt gegeben, noch in seiner Kunstwissenschaft irgend welcher und bestimmter gefordert und was man so Inhalt nannte, das war nur ein Weltconglomerat, aus poetischen Werken gezogen, dem freilich kein Neues, Lebendiges zu entnehmen war, oder es war eine willkührliche, ganz äußerliche Auffassung der wirklichen und bürgerlichen Welt, die man gar nicht erfaßte, mit der man keinen Verband hatte und die man in ihren schwächsten, aber doch oft regsameren Aeußerungen verspottete. Die Romantiker, insonderheit Tieck und sein späterer Novellenanhang, stehen, trotz aller feinen Bildung, trotz aller Genialität, die ihre Werke durchblitzt, trotz aller formellen Glätte und Vielseitigkeit völlig außerhalb der wirklichen Welt, für welche sie weder Auge, noch Herz, noch Verständniß besitzen. Sie sind die eigentlichen N u l l i f i c i r e r a l l e s G e h a l t e s in unserer Dichtkunst. Von technischen, künstlerischen Begabungen, an denen ihr Naturell reich ist und durch welche Tieck alle seine Zeitgenossen überstrahlte, wurden sie geblendet und vermeinten mit diesen Mitteln, mit der Erkenntniß des Schönen, mit diesen äußerlichen Fertigkeiten, welche den grossen Künstler zur letzten Vollendung bringen würden, Meister und Herren im Bereiche der Kunst zu seyn. Von formellen,

sprachlichen, mimischen Fertigkeiten, von jener unglaublichen Repräsentationsgewalt, mit welcher Tieck für alle hergebrachten Situationen der Menschen eine Sprache, ein Wort, einen Accent zu finden wußte, von jener, ich möchte sagen goldonischen Fertigkeit, sich in die allgemeine Stimmung jeder Soubrette denken und ihr ein passendes, höchst universelles und doch halb langweiliges Wort in den Mund legen, für sie sprechen und ihren hohen Diskant nachmachen zu können, von jener durchaus schauspielerischen Gewandheit in allen Figuren der Rede, der theilnahmlosesten Verachtung und eines gewissen universellen, rhetorischen Witzes, bei dem man auch nur lacht, wenn man die gesammte Partikellehre und die ganze Komik der Neueren noch im Kopfe hat, und in allen denkbaren, möglichen Situationen der Welt, in allen Betrachtungen des Wirklichen sich mit einer allgemeinen, umschreibenden, vagen Meisterschaft zu bewegen, von diesem Theatertalente aus griff Tieck in das Reich der Poesie hinüber und nahm alle vorhandenen, ihn einmal mit dem Zauber der Poesie bestrickenden Formen, die ihm einmal durch große Muster erprobte Auffassungsweise tragischer, komischer Stoffe, kurz die ganz allgemeine, abstrahirte Schönheitswelt als ein nothwendiges System auf, an welchem er unabänderlich festhielt und nur formelle Variationen zuließ. Mit diesen durch frühere Muster gestempelten Möglichkeiten der Poesie war auch dem vorhandenen Inhalte ein Typus des Unveränderlichen beigelegt, oder wenigstens schmeichelte sich dieser hergebrachte Gehalt, der doch wirklich lebendig und einer wahren Wirklichkeit entsprungen war, als einziger poetischer Inhalt ein, während man aus seiner Zeit und Welt gar nichts aufzutreiben, zu erfassen, wieviel weniger etwas Besseres als diese Ueberlieferung zu geben wußte. Indem also Tieck jeden Dichter, jeden Künstler nöthigte, sich die Auffassungsweise jener Meister zu eigen zu machen, indem er sie nur an individuelle, historische Formen und überhaupt an die aufgefundene Form aller Schöpfung wies, er hat sie von eigener, lebendiger

Auffassung eines poetischen Gehaltes in unseren Umgebungen, von der Herausarbeitung ihres eigenen Reichthums, welche Gestaltung dies auch empfangen hätte, abgezogen, er hat sie von dem Wesentlichen zum Unwesentlichen abgeleitet, die Achtung vor dem Gehalte, vor der Welt, ihren Bedürfnissen, ihrer Poesie verkümmert und sie in eine Region gezogen, wo sie lebenslang arme, regungslose Copisten großer Ahnherrn, doch niemals Poeten unserer Zeit wurden. Eben daß Tieck nicht bloß auf die Form eines Meisters, sondern auch auf dessen Geist drang und denselben zur Form machte, eben dies hat so unheilsam unter uns gewirkt; denn man schrieb nicht bloß in fremden Formen, die man sich viel unschuldiger aneignen kann, man schrieb in fremdem Geiste, man zahlte aus fremdem Säckel. Und wenn man Schiller einen Idealisten genannt, der sich aus unklarer Weltbetrachtung einen halberlogenen und unwahren Gehalt erschuf, so ist dieser Idealismus der brütenden Phantasie ein bei weitem ertragbarerer und wahrerer, als jener ganz phantastische, welcher sich aus den allgemeinen Bezeichnungen wirklicher Dinge und dem von großen Poeten verarbeiteten Gehalte von Weisheit, Neigung und Leidenschaft, von Thorheit und Gemeinheit eine Welt abzieht und durch Denken und formelle Künste weiter bildet, und alle wirkliche Erfahrung über Bord wirft oder niemals in sich aufgenommen, so daß nicht bloß auf dem Boden der Wirklichkeit die Phantasie ihre Fittige ausbreitet, sondern dieser Boden selbst von der Phantasie erkünstelt und geschaffen wurde. Das Wahre, das Vorliegende ging völlig unter, alle Einsicht wich, alle Verhältnisse des Menschlichen wurden verwischt, in gewisse poetische Allgemeinheiten aufgelößt. Wo wäre da eine wahrhafte dramatische Erfindung möglich geworden? Die Schwäche ihrer Schöpfungen mußte vor Allem von der Schaubühne so lebendig hervortreten. Indem Tieck seine Zeitgenossen an dieselben Muster und Formen, welche ihm vorschwebten, an denselben Geist nicht des Schaffens, sondern des Erschaffenen wieß, an jene

Politik die objectlosen, unwahren, negativen, formellen und allgemeinen Lehren unseres sogenannten und gäng und gäben Naturrechts. Schelling so sehr wie Rotteck treten hier, wie Tieck und sein Schweif dort, allem Erfinden des Geistes entgegen.

3. Es gibt folglich eine Kunstlehre, die sich jeder Künstler, der sich Bewußseyn über die Kunst, die er ausübt, verschaffen will, aneignen muß. Es ist dies nur eine geordnete Empirie, welche sich durch ihren Fortgang zu einer Nothwendigkeit erhebt. Dieser Fortgang, diese Nothwendigkeit, diese Empirie der Kunst bezieht sich aber lediglich auf die Ausarbeitung, auf die äußerliche Bewältigung und Vollendung jeder Kunstaufgabe, jedes geistig Erschaffenen und Errungenen, jedes von der Phantasie Geborenen. Die Schöpfung liegt bei allen Künsten außerhalb dieser Kunstlehre, und wird nur durch die zweite oder Kunstschöpfung zur Welt gebracht. Aus vorhandenen Kunstwerken auch ewige Gesetze für den Bereich der Kunstaufgaben, für die Art künstlerischer Weltauffassung, für die Geburt des Gedankens eines Kunstwerkes selbst zu entnehmen, ist ein den Geist und die Kraft des Geistes verkümmerndes Uebel, das die Neuern und besonders die das recipe liebenden Romantiker mit ihrem Repräsentanten Ludwig Tieck auf die äußerste Spitze getrieben haben. In der eigentlichen Kunstwissenschaft versteht Tieck bis auf niedrige Technik und gewisses geschichtlich-literarisches Wissen wenig, und er verführt Dichter, Denker und Künstler, indem er das bloß Künstlerische mit dem bloß Poetischen, Schöpferischen verwickelt, und aus sterblicher Empirie und niedrigster Technik ein Recept für alle Kunstforderungen zusammenbaut. Das meiste eigentliche Kunstwissen, die höchste Einsicht in das Wesen des bloß Künstlerischen besaß unter den Neueren Wolfgang Göthe wie kein Anderer, doch er schuf trotz dieser Einsicht, er wußte, daß man anderer Eingebung und anderer Weisheit bedürfe, um ein Großes, Lebendiges zu erzeugen. Als er selbst zu schaffen nachließ, und die Vagheit, die Objectlosigkeit, die Schrankenlosigkeit der Modernen fürchtete, da verliebte er sich

Tiecks und seines Anhangs, seiner Theaterschule, die noch die besseren Fähigkeiten gebildet hat, das ist das Verhältniß einer großen Partei in der heutigen Weltbildung zu den erregten Köpfen und zu dem deutschen Volke, welches wie immer rathlos sich den gesunden oder gesünderen Kern nicht verwüsten läßt, obwohl man ihn viel beschädigte. Doch hat dieses Volk unmittelbar zu Allem, was Tieck gethan, geschrieben und gerathen hat, nie nur das geringste Vertrauen besessen. Ich versichere mehr als den Beweis zu obiger Diatribe führen zu können, wenn ich mich auf eine Analyse der Tieckischen Kunsttheorieen einlassen wollte, deren Geist ich entwickelt und soviel sich's hier thun ließ erklärt habe. In anderen Künsten, wo er nicht mal diese technischen, rhetorischen und geschichtlichen Kenntnisse besaß, ist sein ironisches Wissen und Besserwissen schon lange in seine Unbedeutenheit oder Nichtigkeit zurückgesunken, wiewohl die Richtung des Tieckischen Denk- und Dichtkreises alle unsere geistigen Thätigkeiten, Wissenschaften und Künste inficirt hat. Ich bleibe dieser Richtung gewiß nichts schuldig und schleunigst will ich meine Waffen auf einem anderen Felde operiren lassen. Daher jetzt zurück zum armen deutschen Theater!

Bei diesem traurigen Zustande unserer dramatischen Kunst und unseres deutschen Theaters läßt sich nur Eines als Nothwendigkeit ergreifen, die Abwendung von den Kunstprincipien, von der Kunstansicht, von den Rathschlägen und der Autorität dieses Mannes, der uns um den Fortschritt, um die Erfindung bringt und von anderem Wirken abgesehen hier unsere Geschichte retardirt. Laßt uns auf einige hundert Jahre die dramaturgischen Blätter aus allen Sinnen verbannen oder laßt sie uns mit feinster Vorsicht gebrauchen! Es liegt Gift auf jeder Seite. Hilf dir selber, Poetenvolk, und irrst du, so ist dir besser, du irrst auf eigene Hand! Ihr übrigen lieben Theaterhelden, kälbert nur fort, an euch ist der Weltgeschichte nichts gelegen, denn das kann wohl nur in sittlicher Hinsicht gesagt worden seyn, es sey besser, eine Heerde zu verlieren, als daß ein einziges

bei dieser Ungenügsamkeit die nachbarlichen Versuche der Franzosen im Auge, daß ich solchen Fortschritt, solche oder verwandte Dichtung im Sinne habe. Durchaus nicht; denn wir haben den Geist, die Natur und Schiller und Göthe voraus, wir sind in keiner Art Franzosen. Was man aber auch von jenen neuen Thaten in der Pariser Kunstwelt sagen möge, so will ich doch behaupten, daß sie im Sinne der Volksentwicklung und des öffentlichen Geistes inhaltreichere Bedeutung haben dürften als in Hinsicht auf poetischen Fortschritt. Auch ist ihr neuer Meister, nur als Poet betrachtet, nicht deßhalb unzureichend oder verwerflich, weil er nur die Shakspearischen oder Göthe'schen Wege verfehlt hat. Ja ich behaupte ferner, daß dieses fremde Theater mit sammt diesen schwachen Anregungen sich länger von gänzlicher Versunkenheit retten wird als unser deutsches mit seiner unnennbaren Lethargie.

5. Es gibt eine organische und eine elementarische Poesie. Im Grunde gehört alle moderne Dichtung zu letzterer, da durchweg bei den Neueren neue Lebenselemente aus wahrer Dichtkunst hervorgehen. Die Dichtkunst schafft sich erst ihr zukünftiges Material. Allein aus künstlerischen und welterhaltenden Motiven assimilirt sich der Genius zu seinen Zwecken die Welt, wie sie ist, und organisirt zum rein Künstlerischen, was Anfangs auseinander gehalten, feindlich und chaotisch zu bleiben drohte. So wird es jeder wahre Dichter thun; daran müssen wir bei aller Beurtheilung festhalten, ohne den elementarischen Poeten, welche nur anregen, das Wirkliche selbst erschüttern, allen Werth abzusprechen. Allein wie die Künstler ihr Ziel nur erreichen, wenn sie in so bewegter Zeit niemals dem Kunstsinne einen weltergreifenden Inhalt zum Opfer bringen, noch sich bis zu formeller Genügsamkeit verlieren, sich ihres poetisch-gottstrebenden Funkens entschlagen, ebenso würden die elementarischen Geister besser thun, eine Ausgleichung mit dem Wirklichen, eine nur dadurch mögliche, wahrhafte, aber originelle Kunstform zu erstreben, eine neue Bahn zu ermitteln und die künstlerischen

die deutschen Reichsperrücken, und die Minna von Barnhelm schmetterte wie eine belustigende Friedenstrompete durch Deutschlands Gefilde. Da regte sich eine unendliche Lebensfülle in unseren Köpfen. Ist die Sage zu euch gedrungen, wie Werther die Menschen tödtete, wie Berlichingen sie lebendig machte? Wißt ihr noch, wie zu Hamburg ein Mann auftrat, der gar Theater spielte, und die Rollen selbst dichtete, die er spielte, und zwar die gewaltigsten Rollen, die ergreifendsten Rollen, die deutschesten Rollen, die ihm ein fürchterlich erregender Ausländer, Namens Shakspeare, in altenglischer Größe eingegeben. So gut und so schlecht hat noch kein Dichter wieder verdeutscht, wie Schröder die Engländer. Schröder dichtete den deutschen Hamlet, und alle Theater durchzuckte dieser Hamlet, wie Meisters Lehrjahre berichten. Dieser Schröder ist nachher gestorben, und der Platz, wo er saß, ist leer gelassen, wie Banko's Sessel. Doch sein Geist ist ausgeblieben? Hat er noch keinen gefunden, den er aufzuschüchtern für würdig hielt? Drauf saßen sie zusammen am Fuchsthurm bei Jena, zwei moderirte Geister, die ihren Ursprung nie verläugnen konnten, die Worte des Carlos waren durch entflammte Göthes Worte, Ihigeniens Wahrheit durch milde Gemüther wie befruchtender Regen gezogen, jetzt dachten sie nach wie sie ihrem Wirken eine Form gäben, faßlich für Jahrhunderte. Nach mühseligem, überreichen Geistesringen schreitet der kriegerische Wallenstein über die Bühne. Hier greift an's Werk ihr deutschen muthlosen Dichter! Es gibt noch keine Göthe'sche, keine Schiller'sche Norm; greift in's Leben, habt um Gotteswillen Gedanken, wißt, daß wir seit der Aufführung des Wallensteins viel Schicksale erlebt und weniger schwärmen; Napoleon hat die Königin Louise beleidigt, wir haben unsere nationale Unabhängigkeit erfochten, wir haben über Gott und Teufel ein System nach dem anderen geschaffen, wir haben demagogische Umtriebe verboten, und als des Teufels Großmutter begraben wurde, haben wir dem Engel Gabriel die Fenster eingeworfen, kurz wir sind ganz verwickelte Menschen worden, kein Professor will aus uns klug

an Dichter und große Mimen läßt sich eine Folge der Kunst, eine Schule, ein nationale Bühne anlehnen. Was glaubt ihr nun mit eurer formellen Weisheit zu erzielen, ihr unredlichen, verbildeten Dramaturgen?

Jetzt wende ich mich zu den unglücklichen Principien, von denen Ludwig Tieck bei seiner Mitwirkung am deutschen Theaterwesen geleitet wurde. Das Naturell dieses Dichters, seine Bildungsart, sein Mangel an geistiger Rührigkeit, dazu die alten Uebel der Modernen und besonders des deutschen Volkes, sich von der Wirklichkeit abzuwenden und die Form für die Sache zu nehmen, die Entwickkung unserer Literatur am Ende des vorigen Jahrhunderts, darin liegen alle Ursachen, warum Tieck und die gebildeten und verbildeten Geister sich in einer, leider nur zu ästhetischen Welt- und Kunstansicht begegneten und gefangen hielten. Ja alle jene Unbill, die man an anderen Genien verübt hat, um neben ihrer unerträglichen, wahrhaft welterfassenden, aber nicht verstandenen Größe gewisse Eigenheiten und Schwächen abzulehnen, als hänge mit ihnen all unsere Unreife und Verfehltheit zusammen, alle diese Unbill wird durch die gewecktere Zeit, ohne die Mitwirkung eines erhitzten Geistes, wenn auf irgend einen einzelnen Mann unserer Literatur, dann gewiß auf den Dichter Tieck zurückfallen. Seinen Einfluß wird man bis auf unwesentliche, verarbeitete Resultate unwiederbringlich abhalten. Denn es ist diesem Manne das größte Mißgeschick wiederfahren, dem ein begabter Geist in wirren Zeiten erliegen kann, nämlich dieses, durchaus zu verkennen, was Noth thut, durchaus nicht Acht zu haben auf das, was vorhanden ist. Es wird sich ein andermal die Gelegenheit finden, gründlich auf diese Anklage gegen Tieck, den Geist und den Dichter, einzugehen. Um bei dem Gegenstande zu bleiben, der hier verhandelt wird, bei dem deutschen Schauspiel und Theater, so muß sich aus der Erkenntniß dessen, was uns hier mangelt und was uns allein fördern und uns dieses bedeutsame Institut wahrhaft lebendig und wirksam erhalten kann, und wiederum aus dem Gegensatze

politische Doctrinen, welche eine neue Zeit predigen müßte. Als wenn es nichts Höheres, nichts Tieferes mehr gebe, das jetzt die Gemüther beschäftigte, als wenn in solchen Lebensformen die Resultate gebannt wären, auf welche wir warten!

Nein! Göthe's Jugendjahre, Schiller's himmelstürmende Genialität, Lenzen's toller Unsinn, Schröder's Vatersorgen als Lear, Alles erlebt eine vorwärts gerücktere, lebensvollere Regeneration. Nichts ist wiedergekehrt, als der Geist, der Muth, die Freiheit und die Lust am Schaffen. Der alte Schröder wird noch einmal jung, er übersetzt nicht mehr, er seufzt nach Nahrung. Gebt sie ihm oder verständigt euch wenigstens mit ihm, Deutschlands Genien. Es wird Alles lebendig unter uns, kein Stück wird verboten, nur das Schlechte, die Gemeinheit abgehalten, Lessing blieb uns immer der einzige, anregende Dramaturg, und alle vier Jahre kommen Dichter und Schauspieler zusammen, nach Frankfurt oder nach Dresden, nach Berlin oder nach Stuttgart, und es werden Nationalstücke zur Aufführung gebracht, wobei es nicht an patriotischer Begeisterung fehlen darf.

Was hätte euch Tieck wünschen, was hätte er euch anregen, was bieten können? Wißt ihr, wo er seine Ideale sucht? Hinten am Ausgange von W. Schlegels Vorlesungen über dramatische Poesie ist er stehen geblieben seit beinahe 30 Jahren, er freut sich mit einem Collegen, daß wir eine dramatische Literatur besitzen, die ein so gutes Pathos, eine so schöne Katastrophe, eine so griechische und englische Formbildung, einige so deutsche Gesinnungen hat. Was wünscht er noch? Entfernt nur die kleinlichen Gegenstände und haltet euch an die großen Stoffe eurer Nationalgeschichte, wartet nur auf meine Kaisertragödien, die ich habe dichten wollen. Freilich uns fehlten noch die history plays, womit Shakspeare sein Volk verherrlichte.

Ist das Alles? Sind das eure Wünsche? Habt ihr weiter keine Zukunft als diese Schlegeliaden? Beim Himmel! sie wären im Stande, das Beste, was uns gelingen würde, bei Seite zu werfen, weil sie daran nicht gedacht hatten und auch nicht denken

einem der Lichtpunkte der sogenannten Restaurationsjahre — der große Bruch erklärt, der sich seit Schillers Tode, seit Göthes Schweigen und Rücktritte immer schreckhafter herausgestellt hatte. In dieser Lage ist es nun bis heute geblieben, bei jedem Worte, das über das Theater gesprochen wird, tritt Ludwig Tieck in Erinnerung. Man hat ihn gelesen, auswendig gelernt, abgeschrieben und die Dinge sahen täglich armseliger aus. Auch ist Niemand ernstlich gegen Tieck aufgetreten, Niemand hat die Vorurtheile verrathen, von denen sein schöngeschriebenes und reich mit Wissen und Geschichte durchspicktes Buch wimmelt. Nur allmählig hat eine erregtere Jugend, der Geist, welcher Organe sucht, größere Regsamkeit im Auslande, und die Anregung von Seiten der europäischen Oper zu neuer Thätigkeit aufgefordert, man hat entschieden verzweifelt oder herausgefordert, so daß es nun an der Zeit war, den Häuptling selbst, der das Ganze aufhielt, mit all seinen Vorurtheilen aus dem Felde zu schlagen, eine universale Untersuchung anzuregen.

Wo findet sich in Tiecks gesammtem dramaturgischem Wirken eine Zeile, welche an die Köpfe der Zeit anpochte und eine gesunde Erfindung gezeitigt hätte? Man zeige mir sie, man nenne mir das Stück, das das deutsche Theater aus seinen Umgebungen empfangen. Schon Heinrich von Kleist gehörte nicht wirklich zu den Romantikern, sie haben denselben nur in ihre Reihen gezogen, als er gestorben war, sie haben sich mit ihm bereichert und seine Werke herausgegeben. Allein Kleist stand mit seinem Genius weit über diesem Kreise, und wenn er mit ihnen verglichen werden kann, so wäre dies wegen der Stellung, die er auch außerhalb der wirklichen Welt genommen, und welche Göthe eine unversöhnliche Härte nannte. Doch wo hätten es die Tieckischen Geister nur bis zur Kleistischen Härte gebracht? Die Zeit war aber sehr steril für dramatische Poesie, und wir haben nicht nöthig, Vorwürfe gegen Tieck auszusprechen, daß überhaupt nichts Tüchtiges hervortrat. Das ist's auch nicht, was sein Wirken verdammt, wohl aber jener Umstand, daß durch Tiecks Lehren und Ansichten,

Theaterwesen in England.

Von

Dr. Woldemar Seyffarth.

konnten. Denn da regte sich der Geist und die
Euripides kam, hatte sich das griechische Leben üb
das alte, geharnischte Unglück des Oedipus tr
die kleinen Leidenschaften, Euripides vergriff n
aber er erfaßte neuere, modernere Elemente.
phanes, jener aus künstlerischer Beengtheit, die
Hochsinne, verwarfen den fremden Geist, der
das griechische Theater war zu Ende.

Armer Euripides! wie oft bist du seitd
Philologen und Aesthetikern gelästert worden
bestem Wege, etwas Neues zu erfinden!
Euripides, denn wir bedürfen des Fortschrit
dung.

So erging es dem alten Griechenlande
glückt und gebenedeiet, wohin es griff, eine
heit gefunden hat. Und wir mit allen
und unserer Nationalität behaftet, wir
Versuchen und Errungenschaften einen
Kunst, einen Geist Shakespear, Schiller
eine armselige, unfruchtbare Variation
Formenerweiterung zu proklamiren!
ein Wendepunkt eingetreten, und man
ansicht kennen oder nicht, über alle
Jahre hat Tiecks rückblickender Geni
haften Schleier geworfen.

eilung.

[illegible]unung, daß [illegible]
der [illegible]
, wo die Kunst [illegible]
noch [illegible]
und ihre [illegible]
Gemüt [illegible]
vor [illegible]
erschaffen [illegible]
unter der [illegible]
und seine [illegible]
in Ketten [illegible]
die Wette [illegible]
keinesweges [illegible]
Schuld englisch [illegible]
zu übertragen. Warum [illegible]
behauptet, daß, [illegible] die Kunst [illegible]
gefallen sey? Wäre [illegible]
gesagt [illegible]
dem [illegible]
, auf das [illegible]
ehung willen [illegible]
Schiller hat die [illegible]
und durch Müllner'n [illegible]

Erste Abtheilung.

London, Juli 1835.

Müllner war Schillers Meinung, daß nicht das Publikum die theatralische Kunst, sondern der Künstler das Publikum herabziehe, und daß zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, sie durch die Künstler gefallen sey. Ehe noch Müllner dieser Ansicht beitrat, hatte sie ihre Gegner und ihre Vertheidiger gefunden. Sein Urtheil warf ein schweres Gewicht in die schwankende Schale, denn mag auch die vor Kurzem verstorbene Hemans nicht über die Unweiblichkeit erschrocken seyn, mit welcher sie in einem ihrer, jetzt noch unter der Presse befindlichen Briefe erklärt, daß sie „Müllner'n und seine Schicksals-Tragödien ohne das geringste Bedauern in Ketten aufhängen sehen könnte," — Niemand möchte mir die Wette von Hundert gegen Eins halten wollen, daß sie es keineswegs ungern gesehen haben würde, wenn der Dichter der Schuld englisch gelernt hätte, um ihre Gedichte in's Deutsche zu übertragen. Warum aber hat weder Schiller, noch Müllner behauptet, daß, wo die Kunst verfiel, sie durch die Dichter gefallen sey? Wäre das minder wahr oder nur von ihnen ungesagt geblieben, weil sie selbst zur Dichter-Zunft gehörten und dem Einflusse mißtrauten, den ihre Schöpfungen auf ihre Zeit, auf das große Publikum äußern würden? Um dieser Beziehung willen hätten sie ruhig den Ausspruch wagen können. Schiller hat die deutsche Bühne höher gehoben als Raupach, und durch Müllner'n ist sie gewiß nicht gefallen.

Nirgends jedoch dürfte es ein glänzenderes Beispiel geben, mit welcher wunderbaren Zauberkraft ein dramatisches Dichter-Talent die Bühne seines Volkes zu beherrschen vermag als in England seit Shakspeare. Dryden war der Erste, der von ihm rühmte, er sey der Schöpfer der englischen Bühne, und Viele haben es Dryden nachgeredet. Der Ruhm ist aber selbst für einen Shakspeare zu hoch. Schöpfer einer Bühne kann nicht ein einziger Mann — eine Bühne nicht im Raume Eines Menschenlebens geschaffen werden. Shakspeare hatte nicht bloß Zeitgenossen, die mit ihm nach gleichem Ziele rangen; er hatte auch Vorgänger, die ihm die Bahn geöffnet. Als er anfing, für die Bühne zu schreiben, war das romantische Drama bereits auf dem Wege zur Ausbildung. Er vollendete das Begonnene, und wenn es selbst der neuesten Zeit noch nicht ganz gelungen ist, ihm die Palme zu entwinden, so hat sein Talisman sich vollkommen bewährt. Unter hundert literarisch gebildeten Menschen aller Nationen gibt es gewiß nicht Einen, der nicht Shakspeare's Leben und mindestens einen Theil seiner Werke kennt; aber es gibt unter ihnen gewiß neun und neunzig, die nie gehört haben von Henry Chettle, Anthony Munday, Michael Drayton, George Chapman, Henry Porter, Thomas Dekker, William Haughton, John Day, Wentworth Smith, Richard Hathewày, John Webster, Thomas Middleton, Christopher Marlow, Robert Greene, John Caly, George Peele, Thomas Kyd, Thomas Lodge, Thomas Nash. Und doch waren diese Alle theils unmittelbare Vorgänger, theils Zeitgenossen Shakspeare's; doch waren sie Dichter, deren Schriften noch in bedeutender Zahl vorhanden sind; doch waren sie in ihrer Zeit zum Theil höher geachtet als Shakspeare. Es ist wahr, daß der Dreier nur in dem Lande gilt, in welchem er geprägt wurde; allein es ist auch wahr, daß der Prophet im Lande seiner Geburt die wenigste Geltung findet. Es kann daher nicht überraschen, daß, während man jetzt, wo ein Stück von Shakspeare selten ein englisches Theater füllt, mit dem Plane umgeht, sein Gedächtniß durch ein colossales

Denkmal zu retten, er im Leben vielfach übersehen und unbeachtet blieb. So schrieb John Chamberlain unterm 5. Januar 1614 an Sir Dudley Carlton: „Bei Hofe wird jede Nacht gespielt, Feiertags wie Wochentags, und was die Zuhörer für Geduld beweisen! Es ist armseliges Zeug, was dort gespielt wird. Anstatt die Versammlung zu unterhalten, muß es ihr die tödtlichste Langeweile machen. Und wahrhaftig, die Gehirne unserer Dichter sind vertrocknet und die Quellen ihrer Erfindungskraft versiegt. Von fünf neuen Stücken gefällt nicht eins. Daher müssen sie die alten Stücke wieder hervorsuchen und frisch firnissen. Das kleidet sie am besten und bringt ihnen das meiste Geld ein.“ Wenn man nun weiß, daß zu jener Zeit Shakspeare erst ungefähr seit zwei Jahren sich von der Bühne zurückgezogen und daß drei seiner Stücke zu Weihnachten 1613 und zwei andere kurz vor dem Datum des Briefs bei Hofe gegeben worden waren, und wenn man ferner sieht, daß Chamberlain im Laufe seiner ganzen Correspondenz weder Shakspaere's Namen, noch je den Titel eines seiner Stücke erwähnt, muß man sich da nicht zu dem Schlusse berechtigt glauben, daß Shakspeare's Zeitgenossen wenig von ihm hielten? Zu ihrer Ehre ist jedoch dieser Schluß in seiner Allgemeinheit falsch. Man darf nicht vergessen, daß Chamberlain nur von den Hofpoeten spricht und Shakspeare nie den Auftrag erhielt, für den König oder die Königin ein Stück zu schreiben. Ist das aber nicht auch schon schlimm genug? Und es würde ganz schlimm und entmuthigend seyn, hätte nicht das große Publikum der Nachwelt die Sünde der damaligen kleinen Hofleute ausgeglichen. Um indessen den vollen Inhalt des von Englands größtem Dichter auf die Bühne seines Volks geübten Einflusses zu verstehen, um auch in dieser Hinsicht seinen Werth ganz würdigen und danach die Tiefe ermessen zu können, zu welcher die englische Bühne gegenwärtig herabgesunken ist und noch mehr herabzusinken droht, ist meines Erachtens ein Blick in die Jahrbücher derselben unabwendbar nothwendig. Ich muß lachen,

wenn ich an die Besorgniß denke, welche sich bei diesem Anlauf in das Gemüth manches eifrigen Lesers und mancher, wie nicht anders zu vermuthen, schönen Leserin stehlen und wie sie sich in deren Mienen ausdrücken wird, — die Besorgniß, nunmehr in ein Labyrinth ächtdeutscher Gelehrsamkeit voll Zahlen und Citaten verwickelt zu werden. Ich muß über diese ängstigende Besorgniß lächeln, weil sie, obschon ohne Grund, doch nicht ganz aus der Luft gegriffen. Ich bekenne nämlich offen, daß, wie entfernt ich auch bin, auf die schwerfällige Gediegenheit eines deutschen Gelehrten Anspruch zu machen, ich doch sehr in Versuchung gestanden habe, meine jetzige Reise über den Kanal in einem schwer befrachteten Schiffe zu unternehmen, bei meiner Ankunft auf dem Festlande einen guten Theil der Gelehrsamkeit auszuschiffen, die ich hier an Bord genommen, und in der Langenweile meiner Kunden mir eine boshafte Entschädigung für meine aufgewendete Zeit zu verschaffen. Es ist wahrhaftig kein Spaß, die dickleibigen Quartanten eines Shelone, Steevens, Reed, Chalmers, Collier und Anderer durchzulesen, und dann auf die herzstärkende Freude zu verzichten, für einen zwar langweiligen, aber grundgelehrten Menschen zu gelten. Und wer weiß, wie meine menschliche Schwäche im Kampfe mit jener Versuchung bestanden haben würde, wenn ich meinen Lesern das Höllenfeuer der Langenweile anders hätte anzuzünden vermocht, als indem ich es an mir selbst langsam heraufbrennen ließ. Daher weg mit der Besorgniß. Um an Anderen Barmherzigkeit zu üben, will ich bei mir selbst damit anfangen. Und um meiner Versicherung Glauben und mir das Vertrauen der Leser zu gewinnen, schicke ich die Bemerkung voraus, daß der angedrohte, jedoch nothwendige Blick in die Jahrbücher der englischen Bühne nur den unbedeutenden Raum einiger Jahrhunderte, nur die Zeit von ihrem frühesten Entstehen bis auf Shakspeare umfassen soll, — eine Periode, von welcher es anerkannt ist, daß nach ihrem Ablauf das englische Drama sich

vollendete und die englische Bühne, wie einen neuen Charakter, so eine neue Gestalt annahm.

Wie bei allen christlichen Nationen Europa's gründen sich auch bei der englischen die ersten Erzeugnisse dramatischer Kunst auf das alte und neue Testament, und man kann behaupten, daß sie in dieser Form hier im zwölften Jahrhunderte auf-, und erst unter der Regierung des sechsten Heinrich abgekommen sind. Sie hießen Mirakel-Spiele — miracles oder plays of miracles, — waren Anfangs von der einfachsten Art, indem sie nur die in der heiligen Schrift und im Pseudo-Evangelium erzählten Begebenheiten, oft mit den daselbst gebrauchten Worten, dialogisirten, erhielten jedoch nach und nach freie Zusätze und wurden, wie meist von Geistlichen geschrieben, so auch vorzugsweise bis auf die späteste Zeit von Geistlichen gespielt. Der Bischof von Lincoln, Robert Grossetete, versichert, sie würden cuntrové von les fols clercs und von verkleideten Geistlichen in Kirchen, auf Gottesäckern und auf offenen Straßen zur Schau gegeben. Die Vorrichtungen dazu bestanden aus temporären hölzernen Gerüsten, die aber bisweilen auch auf Räder gesetzt wurden, um mit leichter Mühe zu mehreren Vorstellungen in verschiedenen Stadttheilen zu dienen. Nach dem Zeugnisse des Archidiaconus Rogers hatte jedes solches Gerüst zwei Zimmer, eins über dem andern. In dem untern kleideten sich die Darstellenden an, in dem obern spielten sie, und natürlich war dieses obere ringsum offen.

Die letzte Nachricht, die von der Aufführung eines Mirakel-Spiels sich vorfindet, datirt zwar aus dem Anfange der Regierung des ersten Jakob. Gleichwohl unterliegt es keinem Zweifel, daß diese Art Spiele schon unter dem sechsten Heinrich aus der Mode kamen, und ihren bis dahin behaupteten Platz den sogenannten moralischen Spielen — morals oder moral-plays — einräumen mußten. Unter einem moralischen Stücke verstand man ein Drama mit allegorischen, abstrakten oder symbolischen Charakteren, und mit einer Intrigue, die eine Lehre zum Zwecke

konnten. Denn da regte sich der Geist und die Erfindung. Als Euripides kam, hatte sich das griechische Leben überaus verändert, das alte, geharnischte Unglück des Oedipus trat grausig unter die kleinen Leidenschaften, Euripides vergriff noch dies und das, aber er erfaßte neuere, modernere Elemente. Plato und Aristophanes, jener aus künstlerischer Beenatheit, dieser aus politischem Hochsinne, verwarfen den fremden Geist, der hier waltete, und das griechische Theater war zu Ende.

Armer Euripides! wie oft bist du seitdem von modernen Philologen und Aesthetikern gelästert worden! Du warst auf bestem Wege, etwas Neues zu erfinden! Gott behüte unsern Euripides, denn wir bedürfen des Fortschrittes und der Erfindung.

So erging es dem alten Griechenlande, welches kunstbeglückt und gebenedeiet, wohin es griff, einen Typus der Schönheit gefunden hat. Und wir mit allen Leiden der Modernen und unserer Nationalität behaftet, wir wagen nach glücklichen Versuchen und Errungenschaften einen Typus der dramatischen Kunst, einen Geist Shakespear, Schiller, Göthe anzubeten und eine armselige, unfruchtbare Variation mit geringer, nutzloser Formenerweiterung zu proklamiren! Seit dies geschehen ist, ist ein Wendepunkt eingetreten, und man mochte nun Tiecks Kunstansicht kennen oder nicht, über alle Werke der letzten dreißig Jahre hat Tiecks rückblickender Genius einen bleichen, gespensterhaften Schleier geworfen.

Theaterwesen in England.

Von

Dr. Woldemar Seyffarth.

Erste Abtheilung.

London, Juli 1835.

Müllner war Schillers Meinung, daß nicht das Publikum die theatralische Kunst, sondern der Künstler das Publikum herabziehe, und daß zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, sie durch die Künstler gefallen sey. Ehe noch Müllner dieser Ansicht beitrat, hatte sie ihre Gegner und ihre Vertheidiger gefunden. Sein Urtheil warf ein schweres Gewicht in die schwankende Schale, denn mag auch die vor Kurzem verstorbene Hemans nicht über die Unweiblichkeit erschrocken seyn, mit welcher sie in einem ihrer, jetzt noch unter der Presse befindlichen Briefe erklärt, daß sie „Müllner'n und seine Schicksals-Tragödien ohne das geringste Bedauern in Ketten aufhängen sehen könnte," — Niemand möchte mir die Wette von Hundert gegen Eins halten wollen, daß sie es keineswegs ungern gesehen haben würde, wenn der Dichter der Schuld englisch gelernt hätte, um ihre Gedichte in's Deutsche zu übertragen. Warum aber hat weder Schiller, noch Müllner behauptet, daß, wo die Kunst verfiel, sie durch die Dichter gefallen sey? Wäre das minder wahr oder nur von ihnen ungesagt geblieben, weil sie selbst zur Dichter-Zunft gehörten und dem Einflusse mißtrauten, den ihre Schöpfungen auf ihre Zeit, auf das große Publikum äußern würden? Um dieser Beziehung willen hätten sie ruhig den Ausspruch wagen können. Schiller hat die deutsche Bühne höher gehoben als Raupach, und durch Müllner'n ist sie gewiß nicht gefallen.

Nirgends jedoch dürfte es ein glänzenderes Beispiel geben, mit welcher wunderbaren Zauberkraft ein dramatisches Dichter-Talent die Bühne seines Volkes zu beherrschen vermag als in England seit Shakspeare. Dryden war der Erste, der von ihm rühmte, er sey der Schöpfer der englischen Bühne, und Viele haben es Dryden nachgeredet. Der Ruhm ist aber selbst für einen Shakspeare zu hoch. Schöpfer einer Bühne kann nicht ein einziger Mann — eine Bühne nicht im Raume Eines Menschenlebens geschaffen werden. Shakspeare hatte nicht bloß Zeitgenossen, die mit ihm nach gleichem Ziele rangen; er hatte auch Vorgänger, die ihm die Bahn geöffnet. Als er anfing, für die Bühne zu schreiben, war das romantische Drama bereits auf dem Wege zur Ausbildung. Er vollendete das Begonnene, und wenn es selbst der neuesten Zeit noch nicht ganz gelungen ist, ihm die Palme zu entwinden, so hat sein Talisman sich vollkommen bewährt. Unter hundert literarisch gebildeten Menschen aller Nationen gibt es gewiß nicht Einen, der nicht Shakspeare's Leben und mindestens einen Theil seiner Werke kennt; aber es gibt unter ihnen gewiß neun und neunzig, die nie gehört haben von Henry Chettle, Anthony Munday, Michael Drayton, George Chapman, Henry Porter, Thomas Dekker, William Haughton, John Day, Wentworth Smith, Richard Hatheway, John Webster, Thomas Middleton, Christopher Marlow, Robert Greene, John Caly, George Peele, Thomas Kyd, Thomas Lodge, Thomas Nash. Und doch waren diese Alle theils unmittelbare Vorgänger, theils Zeitgenossen Shakspeare's; doch waren sie Dichter, deren Schriften noch in bedeutender Zahl vorhanden sind; doch waren sie in ihrer Zeit zum Theil höher geachtet als Shakspeare. Es ist wahr, daß der Dreier nur in dem Lande gilt, in welchem er geprägt wurde; allein es ist auch wahr, daß der Prophet im Lande seiner Geburt die wenigste Geltung findet. Es kann daher nicht überraschen, daß, während man jetzt, wo ein Stück von Shakspeare selten ein englisches Theater füllt, mit dem Plane umgeht, sein Gedächtniß durch ein colossales

Denkmal zu retten, er im Leben vielfach übersehen und unbeachtet blieb. So schrieb John Chamberlain unterm 5. Januar 1614 an Sir Dudley Carlton: „Bei Hofe wird jede Nacht gespielt, Feiertags wie Wochentags, und was die Zuhörer für Geduld beweisen! Es ist armseliges Zeug, was dort gespielt wird. Anstatt die Versammlung zu unterhalten, muß es ihr die tödtlichste Langeweile machen. Und wahrhaftig, die Gehirne unserer Dichter sind vertrocknet und die Quellen ihrer Erfindungskraft versiegt. Von fünf neuen Stücken gefällt nicht eins. Daher müssen sie die alten Stücke wieder hervorsuchen und frisch firnissen. Das kleidet sie am besten und bringt ihnen das meiste Geld ein.“ Wenn man nun weiß, daß zu jener Zeit Shakspeare erst ungefähr seit zwei Jahren sich von der Bühne zurückgezogen und daß drei seiner Stücke zu Weihnachten 1613 und zwei andere kurz vor dem Datum des Briefs bei Hofe gegeben worden waren, und wenn man ferner sieht, daß Chamberlain im Laufe seiner ganzen Correspondenz weder Shakspaere's Namen, noch je den Titel eines seiner Stücke erwähnt, muß man sich da nicht zu dem Schlusse berechtigt glauben, daß Shakspeare's Zeitgenossen wenig von ihm hielten? Zu ihrer Ehre ist jedoch dieser Schluß in seiner Allgemeinheit falsch. Man darf nicht vergessen, daß Chamberlain nur von den Hofpoeten spricht und Shakspeare nie den Auftrag erhielt, für den König oder die Königin ein Stück zu schreiben. Ist das aber nicht auch schon schlimm genug? Und es würde ganz schlimm und entmuthigend seyn, hätte nicht das große Publikum der Nachwelt die Sünde der damaligen kleinen Hofleute ausgeglichen. Um indessen den vollen Inhalt des von Englands größtem Dichter auf die Bühne seines Volks geübten Einflusses zu verstehen, um auch in dieser Hinsicht seinen Werth ganz würdigen und danach die Tiefe ermessen zu können, zu welcher die englische Bühne gegenwärtig herabgesunken ist und noch mehr herabzusinken droht, ist meines Erachtens ein Blick in die Jahrbücher derselben unabwendbar nothwendig. Ich muß lachen,

wenn ich an die Besorgniß denke, welche sich bei diesem Anlauf in das Gemüth manches eifrigen Lesers und mancher, wie nicht anders zu vermuthen, schönen Leserin stehlen und wie sie sich in deren Mienen ausdrücken wird, — die Besorgniß, nunmehr in ein Labyrinth ächtdeutscher Gelehrsamkeit voll Zahlen und Citaten verwickelt zu werden. Ich muß über diese ängstigende Besorgniß lächeln, weil sie, obschon ohne Grund, doch nicht ganz aus der Luft gegriffen. Ich bekenne nämlich offen, daß, wie entfernt ich auch bin, auf die schwerfällige Gediegenheit eines deutschen Gelehrten Anspruch zu machen, ich doch sehr in Versuchung gestanden habe, meine jetzige Reise über den Kanal in einem schwer befrachteten Schiffe zu unternehmen, bei meiner Ankunft auf dem Festlande einen guten Theil der Gelehrsamkeit auszuschiffen, die ich hier an Bord genommen, und in der Langenweile meiner Kunden mir eine boshafte Entschädigung für meine aufgewendete Zeit zu verschaffen. Es ist wahrhaftig kein Spaß, die dickleibigen Quartanten eines Shelone, Steevens, Reed, Chalmers, Collier und Anderer durchzulesen, und dann auf die herzstärkende Freude zu verzichten, für einen zwar langweiligen, aber grundgelehrten Menschen zu gelten. Und wer weiß, wie meine menschliche Schwäche im Kampfe mit jener Versuchung bestanden haben würde, wenn ich meinen Lesern das Höllenfeuer der Langenweile anders hätte anzuzünden vermocht, als indem ich es an mir selbst langsam heraufbrennen ließ. Daher weg mit der Besorgniß. Um an Anderen Barmherzigkeit zu üben, will ich bei mir selbst damit anfangen. Und um meiner Versicherung Glauben und mir das Vertrauen der Leser zu gewihnen, schicke ich die Bemerkung voraus, daß der angedrohte, jedoch nothwendige Blick in die Jahrbücher der englischen Bühne nur den unbedeutenden Raum einiger Jahrhunderte, nur die Zeit von ihrem frühesten Entstehen bis auf Shakspeare umfassen soll, — eine Periode, von welcher es anerkannt ist, daß nach ihrem Ablauf das englische Drama sich

vollendete und die englische Bühne, wie einen neuen Charakter, so eine neue Gestalt annahm.

Wie bei allen christlichen Nationen Europa's gründen sich auch bei der englischen die ersten Erzeugnisse dramatischer Kunst auf das alte und neue Testament, und man kann behaupten, daß sie in dieser Form hier im zwölften Jahrhunderte auf-, und erst unter der Regierung des sechsten Heinrich abgekommen sind. Sie hießen Mirakel-Spiele — miracles oder plays of miracles, — waren Anfangs von der einfachsten Art, indem sie nur die in der heiligen Schrift und im Pseudo-Evangelium erzählten Begebenheiten, oft mit den daselbst gebrauchten Worten, dialogisirten, erhielten jedoch nach und nach freie Zusätze und wurden, wie meist von Geistlichen geschrieben, so auch vorzugsweise bis auf die späteste Zeit von Geistlichen gespielt. Der Bischof von Lincoln, Robert Grossetete, versichert, sie würden cuntrové von les fols clercs und von verkleideten Geistlichen in Kirchen, auf Gottesäckern und auf offenen Straßen zur Schau gegeben. Die Vorrichtungen dazu bestanden aus temporären hölzernen Gerüsten, die aber bisweilen auch auf Räder gesetzt wurden, um mit leichter Mühe zu mehreren Vorstellungen in verschiedenen Stadttheilen zu dienen. Nach dem Zeugnisse des Archidiaconus Rogers hatte jedes solches Gerüst zwei Zimmer, eins über dem andern. In dem untern kleideten sich die Darstellenden an, in dem obern spielten sie, und natürlich war dieses obere ringsum offen.

Die letzte Nachricht, die von der Aufführung eines Mirakel-Spiels sich vorfindet, datirt zwar aus dem Anfange der Regierung des ersten Jakob. Gleichwohl unterliegt es keinem Zweifel, daß diese Art Spiele schon unter dem sechsten Heinrich aus der Mode kamen, und ihren bis dahin behaupteten Platz den sogenannten moralischen Spielen — morals oder moral-plays — einräumen mußten. Unter einem moralischen Stücke verstand man ein Drama mit allegorischen, abstrakten oder symbolischen Charakteren, und mit einer Intrigue, die eine Lehre zum Zwecke

der Verbesserung des menschlichen Wandels enthalten sollte. Der Uebergang zu dieser Art Spiele erklärt sich aus den erwähnten, in die Mirakelspiele gebrachten Zusätzen, durch welche nach und nach abstrakte Verkörperungen eingeführt wurden. Die hierbei zum Grunde liegende Absicht ging unstreitig dahin, einen Wechsel in die Mirakelspiele zu bringen, und ihnen dadurch einen Reiz der Neuheit zu geben, dessen sie natürlich zum Nachtheil der Darstellenden entbehrt haben würden, wenn sie Jahr aus, Jahr ein denselben Zuhörern immer genau in derselben Form vorgetragen worden wären. Die ersten Neuerungen dieser Art bestanden in Personificirung der Wahrheit — veritas — der Gerechtigkeit — justitia — des Friedens — pax — und des Erbarmens — misericordia — im „Himmels-Parlamente.“ Dann kam der Tod an die Reihe. Die Mutter des Todes ist ein noch späterer Zusatz, bis endlich sogar Charaktere wie Reusie und Lyon auftraten, die zwar eine noch größere Individualität enthielten, aber stets fortfuhren, die Gesinnungen und Leidenschaften zu personificiren, von welchen man glaubte, daß die Juden gegen unsern Heiland besessen gewesen wären.

In demselben Grade, in welchem solche Charaktere sich vermehrten, griffen sie in die Handlung und in die Entwickelung ein; die der heiligen Schrift entlehnten Charaktere traten sichtbar in den Hintergrund, und verfielen nicht selten in verhältnißmäßige Unbedeutendheit; und so konnte es im Fortgange der Zeit nicht fehlen, daß dasjenige, was ursprünglich nur der poetische Schmuck eines geschichtlichen Drama hatte seyn sollen, eine neue Gattung theatralischer, mit der Geschichte außer aller Verbindung stehender Schaustellung wurde. Das nannte man nun ein moralisches Stück. Weil es jedoch bloß aus Allegorie und abstrakten Begriffen zusammengesetzt war, alles Leben geistiger oder persönlicher Idiosynkrasie ihm abging, und es weder Mannigfaltigkeit an Handlung, noch zeitgemäße Anspielungen hatte, so mußte es oft sehr langweilig, noch öfter sehr unverständlich und im Ganzen ein sehr schlechtes Mittel für öffentliche Unterhaltung

seyn. Stand es daher einmal in den Sternen geschrieben, daß ein Drama dieser Gattung überhaupt existiren sollte, so war vorauszusehen, daß es nicht lange aus bloß abstrakten Begriffen bestehen würde, und wirklich beweisen die frühesten, sich bis auf den heutigen Tag erhaltenen Proben, daß man schon in ihnen, bald mit mehr, bald mit weniger Erfolg darauf dachte, die moralische Lehre des Stücks in eine bunte und anlockende Form zu kleiden, und dadurch das Stück selbst ebenso lehrreich als unterhaltend zu machen. Und das konnte in der That nur durch Verzicht auf die ursprüngliche Form erreicht werden. Wie daher die Abweichung von der Grund-Idee der Mirakel-Spiele in der Anwendung von Allegorien zu den moralischen Stücken führte, so bahnte die Abweichung von diesen in der Vertauschung abstrakter Charaktere gegen individuelle auf eine leichte und natürliche Art die Bahn zur Tragödie und Komödie, den Repräsentanten des wirklichen Lebens.

Bevor jetzt der Leser mich weiter begleitet, muß ich mir einen kurzen Verzug erbitten. Aus meiner Bemerkung, daß die Mirakel-Spiele vorzugsweise von Geistlichen dargestellt worden wären, folgt von selbst, daß die Geistlichen nicht ausschließend die Acteurs waren. Auch finden sich Belege, daß bereits um das Jahr 1258 wandernde Schauspieler einer keineswegs unbekannten Profession angehörten, denn eine Verordnung aus dieser Zeit sagt: „man darf den Histrionen Speise reichen, nicht, weil sie Histrionen, sondern weil sie arm sind.“ Allein wandernde Schauspieler-Gesellschaften scheinen erst dem Aufkommen der moralischen Stücke ihr Daseyn zu verdanken, und daher solches nicht über Heinrich den Sechsten hinausdatiren zu können. Hier aber läßt sich nachweisen, daß ein Verein von Personen zum Behuf der Darstellung eines sich in der Handschrift erhaltenen moralischen Stücks, the Castle of Perseverance — das Schloß der Beharrlichkeit —, das Land durchzog, und, sobald sie in eine volkreiche Gegend kamen, durch ausgesendete Fahnenträger und Trompeter Tag und Stunde der Vorstellung verkünden ließ.

Demnächst verdient Erwähnung, daß, obgleich Tragödien und Komödien erst unter Königin Elisabeth Mode wurden, doch schon im Jahre 1520 etwas wie klassischer Bühnengeschmack in England auftauchte. In diesem Jahre nämlich ließ Heinrich der Achte zur Unterhaltung für vier französische Geiseln, welche bis zur Vollstreckung des, die Uebergabe von Tournay betreffenden Vertrags in England geblieben waren, in seinem großer Zimmer zu Greenwich eine Bühne errichten, auf welcher unter Andern eine Komödie des Plautus, und wahrscheinlich, da bis in jene Zeit keine Spur einer englischen Uebersetzung des Plautus reicht, im lateinischen Original gespielt wurde. Ungefähr zehn Jahre später schrieb John Heywood, der Sänger, wie sein Beiname ist, eine Art Spiele, welche in der Geschichte des englischen Drama eine Epoche bilden, weil sie weder Mirakel-, noch moralische Spiele sind, die Brücke zur Komödie bauen und zugleich den ersten Beweis von dem Einflusse geben, welchen die Bühne auf das Volk zu äußern anfing. Heywood und die Wenigen, die nach ihm in gleichem Geschmacke schrieben, nannten ihre, ich glaube, England eigenthümliche Erfindung Zwischenspiele — interludes; aber obschon zwei oder drei derselben als Stücke, die zwischen anderartigen Unterhaltungen gespielt wurden, die Benennung in der That verdienen, so kommt er doch den übrigen mit keinem bessern Rechte zu, als mit welchem unter dem vierten Eduard alle theatralische Erzeugnisse Zwischenspiele hießen. Ihre eigenthümliche Natur, die in etwas breitem Humor und derber Theaterzeichnung besteht, dürfte sich am besten aus dem Inhalte des ersten dieser Stücke erkennen lassen, welches nicht vor 1529 geschrieben zu seyn scheint und den Titel führt: Play betwene the Pardoner and the frere, the curate and neybour Pratle, Spiel zwischen dem Reliquien-Verkäufer und dem Mönche, dem Pfarrer und Nachbar Pratle. Ein Reliquien-Händler und ein Mönch haben von dem Pfarrer die Erlaubniß zum Gebrauche seiner Kirche erhalten, der Eine, um seine Reliquien auszustellen, der Andere, um eine Predigt zu halten, Beide, um Geld zu

bekommen. Der Mönch findet sich zuerst ein und will eben seine Predigt anfangen, als der Reliquienhändler auftritt und ihn unterbricht. Jeder will sich Gehör verschaffen; jeder bietet die äußerste Kraft seiner Lungen auf, und als der Versuch, den Andern zu überschreien, sich auf beiden Seiten vergeblich erweist, kommt es von Worten zu Schlägen, und Beide puffen und prügeln sich ganz unbarmherzig. Der Pfarrer, von dem Lärm herbeigerufen, gibt sich alle erdenkbare Mühe, die Streitenden zu trennen. Vergebens. Also ruft er Nachbar Pratle zum Beistande und während er den Mönch hält, versucht Nachbar Pratle, sich des Reliquienhändlers zu bemächtigen, um dann Beide in den Bock zu spannen. Es zeigt sich aber, daß der Mönch und der Reliquienhändler den Vermittlern zu stark sind. Beide werden gehörig abgedroschen, und sind zuletzt herzlich froh, als zwischen den Hauptparteien ein Vertrag zu Stande kommt, Kraft dessen Alle ruhig auseinander gehen. — Der vorzüglichste Witz des Stücks besteht in dem zur Schau Legen und lächerlich Machen der von Reliquienhändlern sowohl als von Mönchen ausgeübten Betrügereien. Nachdem der Mönch geraume Zeit von der freiwilligen Armuth seines Ordens gesprochen, und gegen Geiz und Habsucht gewaltig losgezogen hat, zeigt er seine Absicht an, Geldspenden einzusammeln, und die gegen Reliquienhändler gerichtete Satyre zeigt sich sehr gut in Aufzählung der albernen Dinge, welche der aufgetretene Repräsentant den Gläubigen vorlegt, um ihre Andacht zu wecken und Geld von ihnen zu erlangen. Es ist Vieles in diesem Stücke, was noch heute, nach dreihundert Jahren, zu mancherlei Nutzen und Frommen auch in Deutschland gesagt werden könnte, wenn es gesagt und gedruckt werden — dürfte.

Man würde nicht irrren, wenn man aus der mitgetheilten Skizze folgert, daß ein wesentlicher Zweck der Zwischenspiele Beförderung des Protestantismus war, und wie die erste, in Betreff der Bühne und dramatischer Vorstellungen durchgegangene Parlaments-Acte vom Jahre 1543 hiervon genügendes Zeugniß

gibt, so beweist sie auch den schwankenden Sinn des achten Heinrich in Bezug auf Religion und seine Besorgniß vor den Folgen der Zwischenspiele. Das Statut verordnet, daß Niemand etwas singen, reimen oder spielen soll, was den Lehren der römischen Kirche entgegen sey, — bei Strafe von zehn Pfund Sterling und drei Monat Gefängniß das erste und bei Verlust aller Habe und lebenslänglichem Gefängniß das zweite Mal. Das Gesetz wirkte, wie alle Gesetze zu wirken pflegen, welche den närrischen Einfall haben, in die Speichen des von der Kraft steigender Aufklärung getriebenen Zeitrads eingreifen zu wollen, — es erbitterte die Anhänger des neuen Glaubens gegen die römisch-katholische Kirche, bestärkte sie in der neuen Lehre, warb der verfolgten neue Anhänger, und erreichte — den Gegensatz seines Zwecks. Man darf allerdings nicht vermuthen, daß diese Wirkungen sich aus gleichzeitig in England gedruckten Schriften erkennen lassen. England hatte damals keine freie Presse. Weil es jedoch gleichzeitige Preßverbote für die ganze Welt nie gegeben hat, und glücklicherweise nie geben wird, so ließ ein Schriftsteller, Namens Edward Stalbridge, sein aus Basel datirtes „Ermahnungs-Schreiben eines englischen Christen an sein vielgeliebtes Vaterland“ noch in demselben Jahre im Auslande drucken, und es ist interessant zu hören, wie er sich darin über die Tendenz der Zwischenspiele in Vergleich zu den anderer theatralischen Vorstellungen äußert. „Niemand laßt ihr ungehudelt und ungeschoren,“ sagt er in seiner kernigen Sprache; „nein, Niemand, nicht einmal die armen Bänkelsänger und die Darsteller von Zwischenspielen. Auch die müssen daran. So lange sie Lügen spielten und schmutzige Lieder sangen, Gott lästerten und die menschlichen Gewissen verführten, tadeltet ihr sie nie, sondern waret herzlich gut mit ihnen zufrieden. Seit sie aber dem Volke zeigen, wie es Gott, seinem Herrn, im Rechte und in der Wahrheit, nicht nach euern, sondern nach seinen heiligen Vorschriften verehren, und in Jesus Christ seinen alleinigen Retter und Seligmacher erkennen soll, ohne auf euer

betrügerisches Gaukelspiel zu achten, seitdem tadelt ihr sie, und seyd herzlich schlecht mit ihnen zufrieden."

Unterm Protektorate des Herzogs von Somerset bestieg der sechste Eduard am 28. Januar 1547 den Thron seines Vaters Heinrich, und eine der ersten Handlungen seiner Regierung war die Zurücknahme jener Parlamentsakte. Sobald nun die Verfasser und Darsteller der Zwischenspiele sich in religiöser Beziehung frei sahen, wendeten sie sich zu dem, was die Religion an derzeitigem Interesse überwog, — zu politischen Gegenständen, und der einmal Fuß gefaßte Einfluß der Bühne behauptete sich auch ein zweites Mal. Es war nicht der neuesten Zeit vorbehalten, die Nutzlosigkeit der im Staatenleben gemachten Erfahrungen zu beweisen. Schon unterm 6. August 1547 erging der Befehl, daß vom zweiten Tage nach dessen Bekanntmachung an bis zum nächstfolgenden Feste Aller Heiligen durch das ganze Reich die Aufführung von Zwischenspielen verboten seyn solle, und zwar, wie die Proklamation sich ausdrückte, weil sie zu Aufruhr und zu Verachtung unterschiedentlicher guter Ordnung und Gesetze reizte. Obgleich diese Verordnung nur zwei Monate in Kraft seyn sollte, so wurde sie doch von Zeit zu Zeit erneuert, und mit welchem Erfolge, geht daraus hervor, daß endlich, um die immer höher gestiegenen Ungebührnisse der Drucker und Spieler kräftig zu zügeln, am 18. April 1552 ein geschärfter Befehl erlassen wurde, dem gemäß Niemand ohne ausdrückliche, unter des Königs Hand und Siegel oder von sechs geheimen Räthen ertheilte Erlaubniß drucken oder spielen sollte, bei Vermeidung von Haft und einer von des Königs Willkühr abhängigen Strafe.

Im Juli 1553 kam Königin Maria an die Regierung und statt jenen Befehl aufzuheben, ließ sie es sich sogleich angelegen seyn, ihn wieder auf religiöse Gegenstände zu erstrecken, — ein Zeichen, daß die Zwischenspiele das Feld der Religion entweder noch nicht ganz geräumt hatten oder wieder einzunehmen drohten. Zwei Jahre scheint die blutige Handhabung des strengen

Gesetzes jede öffentliche Darstellung unterdrückt zu haben. Dann kamen so viele Merkmale von der Umgehung desselben zur Kenntniß der Regierung, daß man es zu Ostern 1556 am gerathensten fand, alle und jede dramatische Unterhaltungen zu verbieten, was natürlich, so lange Maria die Krone trug, eine Menge heimlicher und in ihrer Heimlichkeit um so gefährlichere Darstellungen, zugleich aber auch eine Masse von Bestrafungen zur Folge hatte. Auf den Grund jenes allgemeinen Theater-Verbots und seiner starren Handhabung hat, ich glaube, Chalmers zuerst und dann Wamser, der ihm nachgeschrieben, behauptet, die unter den früheren Regierungen gegen das Theaterwesen genommenen Maßregeln hätten Königin Elisabeth, die bekanntlich Marien im Jahre 1559 auf dem Throne folgte, „ohne ein Theater, ohne Dramas und ohne Schauspieler gelassen.“ Ist das unbedingt wahr? — Wenn man unter dem Worte Theater ein bloß zum Zwecke dramatischer Vorstellungen errichtetes Gebäude versteht, so läßt allerdings gegen diesen Theil der Behauptung sich nichts einwenden. Nur ist zu bemerken, daß der Mangel eines solchen Gebäudes nicht Schuld der gerügten Strenge, sondern des Umstandes war, daß ein solches bis dahin im ganzen Königreiche noch überhaupt nie existirt hatte. Hinsichtlich der Dramas ist zwar auch wahr, daß, so viel wir wissen, unter Marias Regierung keine gedruckt worden sind. Das vernichtet aber nicht die Existenz der vorher gedruckten. Und was den versicherten Mangel an Schauspielern anlangt, so ist diese Versicherung gänzlich falsch. Maria hatte das theatralische Etablissement ihres Vaters mit einem jährlichen Kostenaufwande von zwei bis dreitausend Pfund Sterling unverändert beibehalten und, des allgemeinen Verbots ungeachtet, nicht bloß an ihrem Hofe, sondern auch im ganzen Reiche, mittelst autorisirter Connivenz der Behörden, die Aufführung solcher Mirakelspiele gestattet, welche darauf berechnet waren, die Lehrsätze der römisch-katholischen Kirche einzuschärfen. So wurde im Jahre 1556 von den grauen Brüdern in London vor dem Lordmajor, den

geheimen Räthen und vielen Großen des Reichs die Leidensgeschichte Christi aufgeführt, die Vorstellung im folgenden Jahre bei Gelegenheit der Kriegserklärung gegen Frankreich wiederholt und in demselben Jahre am St. Olafs-Tage das für die Bühne zurecht gemachte Leben dieses Heiligen in der auf der Silberstraße zu London ihm gewidmeten Kirche dargestellt. War daher auch der Geschmack des Volks für solche Schaustellungen erstorben, so kann man deßhalb nicht sagen, daß Elisabeths Regierung keine Schauspieler von Marien geerbt habe, und man kann das um so weniger, je unbezweifelter es ist, daß Elisabeth die überkommene Gesellschaft, obgleich mit einiger ökonomischen Beschränkung, fortbestehen ließ. Woher also obige Behauptung? — Antwort: aus dem Wunsche, Dryden's im Eingange erwähnte Bemerkung zu begründen, daß Shakspeare der Schöpfer der englischen Bühne sey. Mit Elisabeth nähert sich Shakspeare. Wollte man ihm daher den Ruhm gewinnen, die englische Bühne geschaffen zu haben, so mußte man darauf vorbereiten, daß es bei seinem Erscheinen kein englisches Theater gegeben habe. Meine Ueberzeugung, daß dieser Ruhm ihm nicht gebührt, erheischte mindestens einigen Beweis. Dagegen stellt man nun natürlich nicht in Abrede, daß Elisabeth Sinn für theatralische Vorstellungen gehabt habe, und ich könnte deßhalb mit beschleunigter Eile vorwärts gehen, wenn nicht ein historisches Dokument von ganz kurioser Art mir den Weg verlegte.

Wer kann von Elisabeth hören, ohne an Maria von Schottland zu denken! Wer über Elisabeth schreiben, ohne die unglückliche Maria zu erwähnen! Wie viele Federn aber auch mit den beiden Königinnen sich beschäftigt und wie unablässig scharfe Späher-Augen die Archive durchforscht haben, — doch hat zur Zeit Niemand einer Urkunde gedacht, die gerade über eine der dunkelsten Stellen in der Geschichte der zwischen Elisabeth und Maria statt gefundenen Verhandlungen ein neues Licht verbreitet und bei welcher ich daher, ohne einleitende Entschuldigung, mich um so ruhiger ein paar Augenblicke verweilen darf, je deutlicher der

Leser erkennen wird, daß das betreffende Dokument mir wirklich dergestalt im Wege lag, daß ich unmöglich daran vorüber gehen konnte.

Unterm 10. Mai 1562 wurde an John Fortescue, damaligem Groß-Garderobier Ihrer Majestät der Königin Elisabeth, der Befehl ausgefertigt, eine bedeutende Menge Seidenstoffe und andere Artikel der Art aus der großen königlichen Kleiderkammer an Sir Thomas Benger, damaligen maitre des plaisirs, oder master of the revels, abzuliefern, und zwar, „damit selbiger die von ihm zu bewirkenden Verkleidungen und Ergötzlichkeiten besser veranstalten und ausstaffiren könne.“ Daß sothane Verkleidungen und Ergötzlichkeiten — masks and revels, wie sie genannt werden, — nicht in London, sondern zu Nottingham vor sich gehen sollten, erhellt aus der Ueberschrift des in Frage befangenen, auf jenen Befehl sich beziehenden handschriftlichen Dokuments: Devices to be shewed before the Queenes Majestie, by waye of maskinge, at Nottigham castell, after the metinge of the Queene of Scotts, — wörtlich Deutsch: Devicen, wie sie vor der Königin Majestät mittelst Maskirens auf Schloß Nottingham nach der Zusammenkunft mit der Königin der Schotten gezeigt werden sollen. Wenn nun der Leser sich erinnert, daß die Gelehrten darüber unter einander streitig sind, ob nach Mariens Rückkehr aus Frankreich im Jahre 1561 wirklich ein Plan vorgelegen habe, zwischen ihr und Elisabeth im Frühlinge 1562 eine Zusammenkunft zu bewirken, so wird er zugeben, daß jenes Dokument einen starken Beweis für die Wirklichkeit des vorgelegenen Plans enthält. Noch mehr. Man behauptet auf der einen und läugnet natürlich auf der andern Seite, daß diese Zusammenkunft im Monat Mai habe statt finden sollen, jedoch, weil Maria sehr schön gewesen und Elisabeth auf solchen Ruhm keinen Anspruch gehabt, von dieser aus Eitelkeit erst bis Juni, dann bis August verschoben und endlich ganz aufgegeben worden sey. Wer aber [illegible], wenn der Plan einer solchen Zusammenkunft wirklich

vorlag und ein politischer Grund ihm nicht entgegenstand, das besser gewußt, als Sir William Cecil? Und wer würde, wenn ein politischer Grund dagegen gesprochen hätte, besser verstanden haben, ihn geltend zu machen und die Zusammenkunft zu hintertreiben, als derselbe Cecil, er, der Elisabeth rieth, Marien gefangen zu halten, und der nach Babingtons Verschwörung ganz besonders den Prozeß betrieb, in dessen Folge Maria das Blutgerüste bestieg? Wenn sich daher nachweisen läßt, daß Cecil die beabsichtigte Zusammenkunft für gewiß hielt, so können wir annehmen, daß er nichts dagegen einzuwenden hatte. Fand sie dessenungeachtet nicht statt, so mußte der Beweggrund von Elisabeth selbst ausgehen, und war dieser kein politischer, welch' anderer konnte er seyn als ein persönlicher, und wie stark ist dann die Vermuthung, daß die Triebfeder — Eitelkeit hieß! Daß aber Cecil von der Zusammenkunft der beiden Königinnen im Monat Mai überzeugt war, eben das ist es, was das fragliche Dokument nachweist; denn es weist nach, daß er einem Poeten der damaligen Zeit — wem, ist nicht bemerkt, — den Auftrag ertheilte, einen die Belustigung der Königinnen mittelst sinnbildlicher Masken und Figuren bezweckenden Entwurf auszuarbeiten, und ist dieser Entwurf selbst, wie er sich mit der oben erwähnten Ueberschrift: „Devices" unter Cecils Papieren in einem vor Kurzem entdeckten Bündel alter Manuscripte unversehrt vorgefunden hat. Habe ich nun einmal so viel gesagt, so muß ich auch noch mehr sagen, — warum? Aus Pflicht der Menschlichkeit.

Ich bin in einigen deutschen Residenzen Zeuge der Geburtsschmerzen gewesen, unter welchen bestallte und besoldete Dramaturgen von höchsten Orts begehrten Festspielen entbunden worden sind, und ich kann mir daher recht gut denken, wie krankhaft viele dieser schwergeprüften Männer in ihrer schnell erblühten Hoffnung, die angedeuteten Devisen vorkommenden Falls benuzzen zu können, durch meine Verschweigung ihres Inhalts sich getäuscht sehen würden. Deßhalb will ich menschlich mit ihnen

fühlen, zumal ich die feste Ueberzeugung habe, daß, „soweit die deutsche Zunge reicht und deutsche Sprache Anklang findet,“ diese Blätter von Niemand, der auch nur im Entferntesten mit dem Theaterwesen in Verbindung steht, und folglich von keinem deutschen Dramaturgen ungelesen bleiben werden. Ihr Dank, den ich anticipire, und die schöne Gewißheit, ein reiches Feld eventueller Ernte für sie zu bestellen, haben mir die Schwierigkeiten des alten englischen Originals erleichtert. Also lautet der fragliche Entwurf folgendermaßen:

Erste Nacht.

Die Bühne stellt ein Gefängniß vor, das gänzliches Vergessen, und dessen Hüter Argus, mit andern Worten Vorsicht heißt. Maskirte Damen treten folgendergestalt auf:

Zuerst Pallas auf einem Einhorn, in der Hand eine Fahne, auf welche zwei weibliche, fest in einander verschlungene Hände gemalt werden müssen. Ueber die Hände wird mit goldenen Buchstaben geschrieben Fides.

Hierauf reiten zwei Damen gleichzeitig ein, die Eine auf einem goldenen Löwen, auf dessen Kopfe eine goldene Krone, die Andere auf einem rothen Löwen, auf dessen Kopfe eine gleiche goldene Krone. Diese stellen zwei Tugenden vor, die Dame auf dem goldenen Löwen soll Prudentia, die auf dem rothen Löwen Temperantia heißen.

Hierauf folgen sechs oder acht maskirte Damen, welche die Zwietracht und den falschen Leumund an goldenen, ihnen um die Nacken gelegten Stricken gefangen einbringen. Sobald diese über die Bühne gezogen sind, soll Pallas den beiden Königinnen Majestät in Versen sagen, daß die Götter, benachrichtigt von der edeln Zusammenkunft dieser beiden Königinnen, sie beauftragt, ihnen zu verkünden: die zwei Tugenden Prudentia und Temperantia, hätten seit lange ernst und dringend Jupiter gebeten, den falschen Leumund und die Zwietracht in ihre Macht zu geben, damit sie selbige nach Gutdünken bestrafen

könnten, und jene Damen hätten nun in deren Gegenwart beschlossen, sie festgebunden in vorerwähntes Gefängniß des gänzlichen Vergessens abzuliefern, wo sie von vorerwähntem Hüter Argus, mit anderm Worte Vorsicht, auf immer verwahrt werden sollten. Diesem soll sodann Prudentia ein Schloß übergeben, worauf geschrieben stehen soll: in aeternum. Sodann soll Temperantia dem Argus einen Schlüssel übergeben, dessen Name nunquam seyn soll, und ihm dabei bedeuten, daß, sobald der falsche Leumund und die Zwietracht in das Gefängniß des gänzlichen Vergessens abgeliefert und dort für einige Zeiten eingeschlossen seyn würden, er den Schlüssel in das Schloß stecken solle, um sie nunquam herauszulassen. Nachdem er solches gethan, sollen die Trompeten blasen und die englischen Damen die fremden Adligen nehmen und mit ihnen tanzen.

Zweite Nacht.

Die Bühne stellt eine Burg vor, welche der Hof des Ueberflusses heißt. Die Masken treten in folgender Ordnung auf:

Zuerst der Friede auf einem von einem Elephanten gezogenen Wagen. Auf dem Elephanten soll die Freundschaft sitzen. Sechs oder acht maskirte Damen folgen. Nachdem diese rund um die Bühne gezogen sind, soll die Freundschaft den beiden Königinnen Majestät in Versen sagen: Göttin Pallas habe vor Kurzem sämmtlichen Göttern angezeigt, wie ihrer selbst würdig die zwei Tugenden, Prudentia und Temperantia, am vergangenen Abende das Urtheil gesprochen über den falschen Leumund und die Zwietracht, und Beide verurtheilt zum Gefängniß des gänzlichen Vergessens, worauf die Götter, benachrichtigt von dem Verweilen der zwei Tugenden an diesem Hofe des Ueberflusses, durch ihre gewaltige Macht sie, die anwesende Tugend, den Frieden, entsendet, daselbst auf immer mit jenen zwei Tugenden zu wohnen. Zu der Burg gehören zwei Thürsteher, der eine für Prudentia, der heftiges Verlangen heißt, der andere für

Temperantia, dessen Name Ewigkeit ist, bedeutend, daß durch heftiges Verlangen und Ewigkeit Friede und Ruhe durch die ganze Welt für ewige Zeiten bestehen und erhalten werden mögen.

Hierauf sollen aus dem Hofe des Ueberflusses Quellen aufspringen von allen Sorten Wein, und die englischen Herren sollen sich mit den schottischen Damen maskiren.

Dritte Nacht.

Zuerst soll hereinkommen der Haß auf einem wilden Eber. Zugleich mit ihm vorbedachte Bosheit in Gestalt einer großen Schlange. Diese zwei sollen einen Garten mit goldenen Aepfeln nach sich ziehen, und in dem Garten sollen sechs oder acht maskirte Damen sitzen. Hierauf soll der Haß den beiden Königinnen Majestät in Versen sagen: Pluto, sein Meister, der große Höllengott, sey nicht wenig ungehalten auf Jupiter, den Himmelsgott, weil dieser in den zwei vorhergegangenen Nächten zwei seiner ersten Diener, die Zwietracht und den bösen Leumund durch Pallas in die Gewalt der Prudentia und Temperantia habe geben lassen, um von solchen nach Gefallen bestraft zu werden, und weil er, hiermit noch nicht zufrieden, in letzter Nacht sogar seinen sterblichsten Feind, den Frieden, an jene zwei Damen entsendet habe, um eng mit ihnen verbunden zu seyn; aber Jupiter solle bald erfahren, daß trotz allen seinen Thuns er seinen ersten Hauptmann, vorbedachte Bosheit, abgeschickt habe, damit entweder Argus, mit anderm Worte Vorsicht, ihm seines genannten Meisters Diener, die Zwietracht und den falschen Leumund, oder die zwei Thürsteher, heftiges Verlangen und Ewigkeit, ihm seines Meisters Feind, den Frieden, ausliefern sollten, — Beide nach eigener Wahl.

Hierauf soll die Vorsicht hereinkommen. Ihr nach der mächtige Muth, auch Herkules genannt, auf einem Rosse, dessen

Name Kühnheit ist. Die Vorsicht soll das Roß am Zügel führen, und sechs oder acht Herren sollen folgen. Hierauf soll die Vorsicht der beiden Königinnen Majestät in Versen sagen: Jupiter habe Pluto's bösliche Absicht recht gut vorausgesehen, und daher, um seine Politik zu vernichten, gegenwärtige Tugend, den mächtigen Muth, der hinreichen werde, Pluto's sämmtliche Anschläge zu nichte zu machen, vom Himmel entsendet; aber jene beiden Teufel, Haß und vorbedachte Bosheit, wären gewaltige Krieger, so stark, daß, wenn die beiden Tugenden, Prudentia und Temperantia, nicht durch irgend ein Zeichen den Entschluß kund gäben, den Frieden, wie Jupiter ihn an sie abgeschickt, in ihre Arme zu nehmen, es dem mächtigen Muthe schwer fallen würde, die beiden Laster zu besiegen; sprächen sie hingegen nur ein einziges Wort, so würde der Kampf ein Kinderspiel seyn. Deßhalb habe Jupiter sie, die Vorsicht, beauftragt, sich nach dem Hofe des Ueberflusses in die Gegenwart der beiden Königinnen zu verfügen, und hier zuvörderst Prudentia auf ihre Ehre zu fragen, wie lange sie wünsche, daß der Friede wohnen solle zwischen ihr und Temperantia? Nach diesen Worten soll Prudentia ein azurfarbenes Schild an goldenem Bande für die Vorsicht niederlassen und darauf mit goldenen Buchstaben geschrieben stehen: Immer. Sodann soll die Vorsicht Temperantia bescheidentlich auf ihre Ehre fragen, wenn der Friede von Ihro Gnaden und Prudentia scheiden werde? Nach welchen Worten Temperantia ein azurfarbenes, mit goldenen Buckeln geziertes Wehrgehänge und ein stählernes Schwert für die Vorsicht niederlassen und auf dem Schwerte geschrieben stehen soll: Nimmer. Die Vorsicht soll Schild und Schwert aufheben und beides den zwei Königinnen zu Füßen legen, dabei einige Worte sprechen und hierauf vor der beiden Königinnen Majestät den mächtigen Muth, auch Herkules genannt, mit dem Schilde des Immer bewaffnen und mit dem Schwerte des Nimmer umgürten, — dadurch andeutend, daß die beiden Damen entschieden, es solle der Friede immer bei ihnen wohnen, und nimmer von

ihnen scheiden, und auch andeutend, daß der mächtige Muth dem Hasse und der vorbedachten Bosheit stets die Spitze bieten und nicht ruhen werde, bis er beide besiegt. Hierauf soll der mächtige Muth allein mit jenen Zweien fechten, und in der Mitte des Gefechts soll der Haß Reißaus nehmen und mit dem Leben davon kommen, das Ungeheuer aber, vorbedachte Bosheit, auf immer erschlagen werden, — dies zum Zeichen, daß einige böse Menschen vielleicht fortfahren, den zwischen den beiden Tugenden auf ewig geschlossenen Frieden zu hassen, ihre vorbedachte Bosheit aber ohne Mühe unter die Füße jener Damen getreten werden wird. Nach dem Allen sollen die sechs oder acht maskirten Damen aus dem Garten hervorkommen, ein Lied singend, das besonders auf diese Gelegenheit gedichtet und so voll von Harmonie seyn soll, als es menschlicher Weise ersonnen werden kann.

Die Dramaturgen müssen eingestehen, daß ich ihnen eine reiche Fundgrube geöffnet habe, um so reicher, je freiern Spielraum die Ausbrütung ihrem eigenen Dichtergeiste läßt. Wünschen sie aber meine Uebersetzung mit dem Originale zu vergleichen, so müssen sie sich in London auf das britische Museum verfügen, und daselbst Nummer 5 der Lansdown Manuscripte einsehen. Auf die Rückseite des betreffenden Papiers hat Cecil mit eigener Hand „Mai, 1562," und dann in Abbreviaturen noch etwas geschrieben, dessen Erwähnung jedoch hier bei weitem weniger an der Zeit seyn würde, als die Verfolgung des, gegenwärtigem Aufsatze vorliegenden Hauptzwecks.

Elisabeths Sinn für theatralische Vorstellungen theilte sich schnell den Großen des Reichs mit, und bald war das Land dergestalt von wandernden Schauspielern überschwemmt, daß es nöthig wurde, sie unter gesetzliche Aufsicht zu bringen. Daher befiehlt ein Gesetz aus dem Jahre 1572, daß, welcher Schauspieler umherziehe, ohne die Erlaubniß von wenigstens zwei Friedensrichtern zu haben, für einen Lotterbuben erachtet und als Vagabund bestraft werden solle. Die mancherlei Bedrückungen, welche hieraus den armen Mimen erwuchsen, führten ein denkwürdiges

Ereigniß in der Geschichte der englischen Bühne herbei, ich meine, die Verleihung des ersten königlichen Freibriefs an englische Schauspieler. Graf Leicester war es, der vermöge seines Einflusses auf die Königin ihn unterm 10. Mai 1575 seinen eigenen Schauspielern auswirkte, die dadurch das Recht erhielten, so lange es der Königin gefallen würde, „sowohl zum Vergnügen der Königin als zur Erquickung ihrer Unterthanen die Kunst und Fähigkeit, Komödien, Tragödien, Zwischenspiele und Schaustücke aufzuführen, innerhalb der City von London und deren Freiheiten und innerhalb aller großen und kleinen Städte und Flecken Englands zu gebrauchen, auszuüben und geltend zu machen."

Es ist hier das erste Mal, daß Komodien, und Tragödien in einer öffentlichen Urkunde erwähnt werden. Niemand wird jedoch daraus folgern, daß sie erst um das Jahr 1574 entstanden wären. Denn obgleich es Thatsache ist, daß die Aufführung sogenannt moralischer Stücke nicht vor Ende von Elisabeths Regierung gänzlich aufhörte, indem eine der letzten dramatischen Vorstellungen, welcher sie im drei und vierzigsten Jahre ihrer Regierung beiwohnte, und welche der Kampf zwischen Freigebigkeit und Verschwendung hieß — The Contention between Liberality and Prodigality — ein Stück der angegebenen Gattung war, so liegen doch Beweise vor, daß Komödie und Tragödie, erstere noch früher als letztere, schon ein halbes Jahrhundert lang bestanden hatten, ehe sie Kraft und Reife genug gewannen, ihre älteren Nebenbuhler siegreich von der Bühne zu treiben. Daß diese sich so lange behaupteten, erklärt sich theils daraus, weil, wie ich schon oben angedeutet habe, die moralischen Spiele sich immer mehr dem Charakter der volksthümlichern Dichtungsart näherten, und theils aus dem Umstande, weil die Verfasser der moralischen Spiele unter der Form allegorischer Fiktion und abstrakter Begriffe Materien vorbrachten, welche in leicht zu durchschauender Hülle sich auf öffentliche Ereignisse, auf Volks-Vorurtheile und auf temporäre Meinungen bezogen. Wenn man nun unter Tragödie und Komödie theatralische Vorstellungen

versteht, zu welchem die darin auftretenden Charaktere entweder dem Leben entnommen sind, oder wenigstens das Leben repräsentiren sollen, gleichviel, ob sie je in der Wirklichkeit existirt haben oder nur Geschöpfe der Einbildungskraft sind, so umfaßt dieser Begriff auch eine Gattung Dramas, welche in Englands Literatur unter dem Namen History oder Chronicle history gehen. Ihr Inhalt waren entweder einzelne Stellen alter Chroniken oder ganze darin erzählte Ereignisse, in beiden Fällen ohne Rücksicht auf ihren innern Zusammenhang in eine dramatische Form gepreßt, indem der Verfasser Chronologie und alle übrigen Zustände seinem Hauptzwecke opferte, ein anziehendes Stück auf die Breter zu bringen. Daher charakterisirt das völlige bei Seite Schieben der durch die Lehren von der Einheit aufgeworfenen Hemmungen das englische, romantische Drama, die Geschichte mag wahr oder erfunden seyn, und ich glaube behaupten zu können, daß es von der frühesten Zeit an bis herab auf Shakspeare kein einziges englisches Stück gibt, in welchem die Lehre von der Einheit streng befolgt ist. Die Worte: romantisches Drama beziehen sich bloß auf Form und Zusammensetzung, keineswegs auf Ausdruck und Sprache. Einige Stücke dieser Art, wie Ferrex and Porrex, Jocasta und The Misfortunes of Arthur — die nähere Angabe würde zu weit führen — ähneln zwar in mehreren, nicht unbedeutenden Eigenthümlichkeiten ihrer äußern Gestalt den Produkten der griechischen und lateinischen Bühne, allein Zeit, Ort und Handlung ist in allen bald mehr, bald weniger durcheinander geworfen.

Dennoch dürfte es keinem Zweifel unterliegen, daß das englische, romantische Drama gleichzeitig mit der Tragödie und Komödie entstanden ist, und daß, obgleich es nur unter Shakspeare's Meisterhand zur Vollkommenheit gedieh, der es mit dem Glanz der Poesie und mit der Grazie der Sprache schmückte, es doch, ehe Shakspeare für die Bühne zu schreiben anfing, bereits in allen seinen Theilen vollkommen ausgebildet war, mithin Shakspeare ebensowenig Schöpfer des romantischen Drama in's

Besondere, wie der englischen Bühne im Allgemeinen genannt werden kann.

Die früheste englische Komödie, Ralph Roister Doister, gehört der Regierung des sechsten Eduards, wenn nicht dessen Vaters an. Der erste, in regelrechter Form auf Englands Bühne gebrachte historische Stoff ist Terrex and Porrex, vom Jahre 1561. Ihm folgte fast unmittelbar Julius Cäsar, — wie es scheint, der erste Beweis eines im Englischen dramatisirten Ereignisses der römischen Geschichte. Und die erste Tragödie, von deren Daseyn sich allerdings nur eine flüchtige Notiz erhalten hat, datirt wahrscheinlich von 1562, und dürfte auf Luigi da Porto's Novelle Romeo und Julia gebaut gewesen seyn. Alles mithin geraume Zeit vor Shakspeare. Ungefähr von jenem Datum an bis bald nach dem Jahre 1570 dürfen wir annehmen, daß das Kampffeld zwischen den späteren moralischen Stücken und den frühesten Versuchen in der Tragödie, Komödie und Geschichte ziemlich gleich getheilt gewesen ist. In Stücken aus dieser Zeit, wie in A knack to know a knave, zeigen sich deutliche Spuren des Bestrebens, die verschiedenen Dichtungsarten mit einander zu verschmelzen, bis endlich die moralischen Stücke das Feld räumten, und den Sieg unbedingt einer volksthümlicheren und verständlicheren Gattung theatralischer Vorstellungen zugestanden. Denn daß der Geschmack des Volks sich um die angegebene Zeit in hohem Grade von der dunkeln Abstraktion der moralischen Spiele abzuwenden anfing, und daß die neue Gattung dramatischer Unterhaltungen auf den englischen Theatern mit großem Beifalle begrüßt wurde, davon gibt ein gleichzeitiger Schriftsteller Zeugniß, der erst als Schauspieldichter und dann als Gegner dramatischer Vorstellungen sich bekannt gemacht hat — Stephen Gosson. Es genügt, in letzter Beziehung seine School of Abuse — Schule des Mißbrauchs — vom Jahre 1579 zu erwähnen.

Das von Elisabeth den Schauspielern ihres Lieblings Leicester ertheilte Patent griff durch die darin enthaltene Befugniß,

bei vorkommenden Gelegenheiten Stücke nur zum Behuf der Darstellung vor der Königin geschrieben wurden, so bestand doch das gewöhnliche Regie-Verfahren darin, daß der master of the revels, sobald die übliche Theaterzeit, Weihnachten, hohes neues Jahr und Fastnachten, sich nahte, die Schauspieler vor sich forderte, nicht, um ihnen zu sagen, was sie spielen sollten, sondern um sie zu fragen, was sie spielen wollten. Hatten sie sich nun darüber erklärt, so fingen die Proben oder vielmehr Privat-Vorstellungen vor dem master of the revels an, nach deren Erfolg dieser das Passende oder Unpassende derselben entschied. Da geschah es nun nie anders, als daß die Schauspieler solche Stücke wählten, die bereits vom Volke mit Beifall gesehen worden waren. Daher ist ein Verzeichniß der bei Hofe gegebenen Stücke zugleich ein Verzeichniß der beim Volke beliebten, und wenn man weiß, was ich mindestens angedeutet zu haben glaube, daß bald nach Elisabeth's Thronbesteigung ein guter, fast klassischer Geschmack sich im Volke zu entwickeln anfing, so kann ich, trotz allen Unwillens der deutschen Hofbühnen-Direktionen das Fehlerhafte jenes Verfahrens nicht einsehen.

Ungefähr von derselben Zeit, in welcher Elisabeth ihr Hof-Theater errichtete, datirt sich das Aufblühen der dramatischen Dichter, die mit Recht Shakspeare's unmittelbare Vorgänger genannt werden können. Lodge, Peele und Green hatten damals wahrscheinlich ihre Laufbahn eben begonnen. Bald folgte Marlow und mit und in Folge seiner Popularität ein wesentlich richtiger Wechsel in der dramatischen Poesie. Bis um das Jahr 1586 waren alle Theater-Stücke meist in gereimten Versen, seltener in Prosa geschrieben worden. Marlow war der Erste, der reimlose Verse auf der öffentlichen Bühne einführte; er that es, um, wie er sagte, „the jigging vein of rhyming motherwits“ zu schließen. Auch diese Bereicherung stand also Shakspeare vor, als er im Jahre 1586 oder 1587 von Stratfort-upon-Avon nach London kam, wo er jedoch nicht vor 1593 als Original-Dramatischer Dichter auftrat, indem er sich bis dahin neben

seiner Schauspieler-Profession vorzugsweise mit Umarbeitung älterer dramatischen Werke beschäftigte.

Sollte es mir in vorstehenden Zeilen gelungen seyn, den Zustand der englischen Bühne von der frühesten Zeit bis herab auf Shakspeare, wenn auch nur in flüchtigen Zügen, doch der Wahrheit gemäß zu schildern, so würde ich die Absicht erreicht haben, deren Ausführung gegenwärtiger ersten Abtheilung eines Aufsatzes über das Theaterwesen in England als Aufgabe vorlag. Der zweiten Abtheilung bleibe es vorbehalten, den Einfluß nachzuweisen, welchen Shakspeares Geist auf die Bühne seines Vaterlandes übte, die Höhe zu zeigen, zu welcher sie sich erhob, die Momente darzustellen, die ihr Sinken vorbereiteten, und in einem Gemälde des jetzigen Zustandes der englischen Bühne die Tiefe zu zeichnen, zu welcher sie gesunken ist. Bevor ich indessen von dem abgeschlossenen ersten Theile meiner Aufgabe ganz scheide, glaube ich noch einige, zu dem besprochenen Zeitraume gehörende Theater-Aeußerlichkeiten erwähnen zu müssen.

Bis zur Einrichtung öffentlicher Theater und selbst später, wenn bisweilen ein nachsichtiger oder die Kunst liebender Lord-Major Vorstellungen in den Grenzen seines Reichs gestattete, fanden solche auf bretternen Bühnen statt, die zu diesem Zwecke in den Höfen großer Wirthshäuser erbaut wurden. Der Hof war das Parterre, die den Hof umgebenden Gänge, über welche man nach den Wohnzimmern gelangte, waren die Logen und Galerien. Laut sind die Klagen, über die unsittlichen Vorfälle, zu welchen die Nähe der Wohnzimmer Veranlassung gegeben haben soll. Die Klagen mögen gerecht seyn. Was würden aber die Sittenrichter von damals sagen, wenn sie aus ihren Gräbern nach dem jetzigen Drury-Lane und Coventgarden-Theater in die von Licht und Spiegel-Glanz strahlenden, mit Ottomanen rings garnirten, verführerisch schönen, jedem Sinnenreiz Gewährung bietenden buvettes versetzt werden könnten! Ich weiß nicht, ob ich den Muth haben werde, in der versprochenen zweiten Abtheilung ausführlicher zu seyn.

Wie theuer die Zuschauer bis gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts ihr theatralisches Vergnügen bezahlen mußten, habe ich ganz genau nicht aufzufinden vermocht. Darf ich indessen einer Nachricht aus dem Jahre 1590 glauben, so würde der wohlfeilste Platz nicht über einen, der theuerste nicht über zwölf sächsische Groschen gekostet haben. Welcher Unterschied gegen jetzt, wo man den Theater-Genuß fast nur für Gold haben kann! Und was 1590 einen Groschen kostete, ist früher wahrscheinlich noch wohlfeiler gewesen. Aber allerdings ersparte man damals auch unter Anderm den Kostenaufwand für Scenerie. Gemalte Coulissen kannte man nicht, und wohl der alten Poesie, daß das so war! An die Phantasie, nicht an das Auge seiner Zuhörer wendete sich der Dichter. Dem Mangel an gemalter Leinwand verdanken wir viele der schönsten Stellen bei Shakspeare, seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern, und es dürfte keineswegs eine gewagte Behauptung seyn, daß mit der Einführung der Scenerie der Verfall der dramatischen Dichtkunst beginnt. Die alten Dramatiker durften in der Beschreibung von Kunst- und Natur-Schönheiten schwelgen. Sie wußten, daß keine geklecksten Malerei ihnen widersprach. Und welcher Vortheil für das romantische Drama, das von Einheit des Orts und der Zeit nichts wissen wollte! In einem der ältesten, 1594 gedruckten, historischen Stücke, Selimus Emperor of the Turks, trägt der Held den Leichnam seines Vaters in feierlichem Zuge nach Mahomets Tempel, und sehr naiv wird dabei, laut ausdrücklicher Bühnenanweisung, der Versammlung gesagt: suppose the Temple of Mahomet — denkt euch hier Mahomets Tempel. Der Umstand aber, daß das Stück in dieser Form über die Bühne des Hof-Theaters ging, wird den Verdacht zurückweisen, als habe man das aus Armuth gethan. Ein anderes Beispiel von der Einfachheit des damaligen Bühnenwesens ergibt sich aus Greene's im Jahre 1599 gedruckten Pinner of Wakefield. Jenkin wird auf offener Straße von einem Schuhmacher geschlagen. Jenkin fordert ihn zum Kampfe vor die Stadt. Nach *einigen* Zwischenreden erinnert „der Meister auf der Pfrieme“

Jenkin an die Ausforderung. „Komm, Freund,“ sagt er, „laß uns zur Stadt hinausgehen.“ „Ja, laß uns gehen,“ erwidert Jenkin und fährt in der unmittelbar nächsten Zeile fort: „Hier sind wir vor der Stadt, was meinst du nun?“ — Hiermit will ich keineswegs gesagt haben, daß es durchaus nichts von Scenerie gegeben habe. O nein, man verhing die Wände und gebrauchte wohl auch einen in der Nähe befindlichen Balkon als Thurm. Aber in der Regel mußte der Zuschauer den Ort der Handlung aus den Worten des Dichters erkennen.

Gleich bescheiden waren die damaligen Ansprüche an die Dauer der Vorstellung. Wer jetzt sein Geld abhören will, muß sechs bis sieben Stunden im Theater bleiben. Damals reichten zwei Stunden aus, und während man jetzt erst nach Mitternacht heimkommt, ging man damals um drei Uhr Nachmittags und war um fünf Uhr wieder zu Hause. Auch von der zugewachsenen Ausgabe für einen Wagen oder der drohenden Gefahr, gerädert zu werden, wußte man in jenen guten alten Zeiten nichts. Denn obgleich die Kutschen im Jahre 1564 nach England gebracht wurden und sich hier dergestalt mehrten, daß im Jahre 1601 eine Bill in's Unterhaus kam, zu dem Zwecke, dem „Kutschen-Unfuge“ zu steuern, so ließ doch vor Jakob des Ersten Regierung Niemand sich einfallen, in's Theater zu fahren. Dagegen ging es daselbst auch bei Weitem nicht so elegant zu, wie jetzt namentlich in der italienischen Oper, wo Damen und Herren in Ball-Costüm erscheinen müssen, um für schweres Geld Zutritt zu erhalten. Man besuchte damals das Theater, um sich zu amüsiren. Wen daher die Vorstellung langweilte, der zog ein Buch aus der Tasche und las, oder er zog ein Spiel Karten hervor und spielte mit seinem nächsten Nachbar eine Partie, oder er nahm ein Fläschchen aus der Tasche und trank, oder er knackte Nüsse oder zündete sich eine Pfeife an. Letzteres thaten sogar Damen. In einem alten Stücke, Satiromastix, bietet Asinius Bubo Pfeifen aus mit den Worten: „Kaufen Sie, meine Herren, und auch Tabak; veritabler Pudding, versichere Sie; eine oder zwei Damen ließen sich eine oder zwei Pfeifen von

mir stopfen und erhoben den Tabak zum Himmel.“ Aus einer andern Stelle ergibt sich, daß die Gallants den Damen Pfeifen präsentirten. Die wenigste Veränderung hat die Zeit in die Ausdrücke des Beifalls wie des Mißfallens gebracht. Man klatschte und rief hervor, wenn man zufrieden war, — man zischte und pochte, wenn man es nicht war. Nur das Miauen dürfte in letzter Beziehung eine Eigenthümlichkeit gewesen seyn.

Und gab es denn keine Taschendiebe? Allerdings gab es die, doch wurden sie auf eine, von dem jetzigen Gebrauche abweichende Art bestraft. Wir lernen nämlich aus einer recht interessanten, im Jahre 1600 unter dem Titel: Kemp's nine days' Wonder erschienenen Schrift, daß diese fingerfertigen Herren, wenn sie sich im Theater hatten erwischen lassen, auf die Bühne geführt und dort an einen Pfahl gebunden zur Schau gestellt wurden. Eine andere Strafmethode, die ich — um würdig zu schließen — einem halb verwitterten Manuscripte des brittischen Museums entnehme, dürfte noch fühlbarer, obgleich schwerer anzuwenden gewesen seyn. „Ein Herr,“ heißt es dort, „saß im Theater neben einem Burschen, von welchem er sehr stark argwöhnte, daß er ein Beutelschneider sey. Um das zu erproben, nahm er Veranlassung, seinen Beutel zu ziehen, und steckte ihn so nachläßig ein, daß er zum großen Theile aus der Tasche hing. Während er ihn nun von der einen Seite im Auge behielt, knüpfte er nach der andern Seite ein lebhaftes Gespräch an, und wie das der verdächtige Nachbar bemerkte, nahm er die schöne Gelegenheit wahr, bemächtigte sich seiner Beute und traf langsam Anstalt, sich zu entfernen. Aber schnell zog der Herr sein Messer, schnitt dem Patron schnapps ein Ohr ab und schwur, er wolle wenigstens etwas für sein Geld haben. Da fing der Beutelschneider an, zu fluchen, mit den Füßen zu stampfen und mit den Fäusten zu drohen. „Na, na, Freund, laßt das gut seyn,“ sagte der Andre; „seyd ruhig und ich will euch ein honettes Anerbieten machen; gebt mir meinen Beutel, hier ist euer Ohr. Nehmt es und zieht ab!“

Skizze von Charles Mathews' Leben,

von

Dr. Woldemar Seyffarth.

Charles Mathews, der am 27. Juni 1835 zu Devonport starb und dessen Verlust die Armuth der englischen Bühne schmerzlich empfindet, wurde am 28. Juni 1776 zu London geboren. Sein Vater, James Mathews, war, was man in England a serious bookseller — einen ernsthaften Buchhändler, d. h. einen Mann nennt, der nicht bloß mit religiösen Büchern handelt, sondern auch religiöse Gesinnungen zeigt. Er wohnte auf den Strand und starb im Jahre 1804. Charles Mathews versicherte, von seiner Wärterin gehört zu haben, daß er ein langes, dürres, mageres Kind gewesen sey, von viel Gutmüthigkeit, aber mit einem Gesichte, das nichts weniger als regelmäßig hätte genannt werden können. Im Gegentheil, sie sagte ihm mehre Male, daß sie oft nicht umhin gekonnt habe, über sein „närrisches“ Gesicht zu lachen. Den Grund zu seiner Bildung legte er auf der Merchant Tailors Schule, wo er sich auch zuerst in der Mimik versuchte. Die eigenthümlichen Manieren von drei Brüdern, Schulgenossen von ihm, boten die Veranlassung. Er hat sie später in einer jener Unterhaltungen, von denen ich nachher sprechen werde, sehr glücklich benutzt. Von der Schule weg kam er zu seinem Vater in die Lehre. „Ich

war ein trauriger Lehrling," pflegte er über diese Periode seines Lebens sich auszudrücken; „aber ich war auch wahrhaft traurig, ein Lehrling zu seyn." Bei Gelegenheit seines Aufdingens vor dem, durch sein politisches Treiben ziemlich allgemein bekannten John Wilkes, faßte er dessen excentrisches Wesen so vollkommen auf, daß er ihn nach vielen Jahren in einem höchst gelungenen Bilde darstellte. Ein Zufall führte Mathews Schauspiele in die Hände. Er fand mehr Geschmack an ihnen als an den geistlichen Büchern und den religiösen Broschüren, welche fast der ausschließende Artikel in seines Vaters Buchladen waren; — er fuhr fort, Theaterstücke zu lesen, und fühlte Neigung zur Bühne. Um diese Zeit wurde er mit dem, damals noch sehr jungen Elliston bekannt. Ihre Freundschaft knüpfte sich durch gemeinschaftlichen Unterricht in der französischen Sprache fester, und als Elliston im September 1791 in dem zu einem Pastetenbäcker-Laden gehörigen ersten Stockwerke des Hauses, Nummer 421, auf dem Strande, eine Vorstellung des Trauerspiels The distrest Mother — die betrübte Mutter — veranstaltete, übernahm Mathews die Rolle des Phönix, gestand aber, daß er „von Master Elliston ganz furchtbar ausgestochen worden sey." Ohne sich hierdurch entmuthigen zu lassen, ging er bald darauf zu Macklin und bat ihn um Erlaubniß, ihm etwas vorzudeklamiren, und dann um sein gefälliges Urtheil. Was hier geschah, ist leicht zu errathen. Macklin unterbrach ihn in der ersten Zeile: „mein Name ist Norval," wie Sheridan den Streit über die Hundesteuer, mit: „Wau, Wau, Wau," und entließ ihn mit der einfachen Versicherung, daß er selbst und noch Jemand die Einzigen wären, welche alle, einem Schauspieler nothwendige Eigenschaften besäßen. Macklins Bärenart war jedoch hinreichend bekannt und schlug daher auch Mathews Bestrebungen keineswegs nieder.

Im Jahre 1793 vereinigte sich Mathews mit einem Freunde, dessen Name mir entfallen ist, und bezahlte fünfzehn Guineen, um mit ihm in Richmond auftreten zu dürfen. Man gab

Richard den Dritten, Mathews den Richmond, sein Freund den Richard, denn Mathews hatte, seiner eigenen Aussage nach, die Rolle des Richmond sich „des Fechtens wegen“ gewählt und nöthigte deßhalb auch Richard, in der letzten Scene „fünfund-zwanzig Minuten nach Richmonder Uhr“ mit ihm zu fechten. Sein nächster theatralischer Versuch fand zu Canterbury Statt, als Old Doiley in Who's the dupe? und hier wiederholte er auch den Richmond mit einem Gefechte von vierzig Minuten.

Mathews, der Vater, war, wie leicht begreiflich, der Spiel-Neigung seines Sohnes sehr abhold und man erzählt, daß, als er einst erfahren, sein Sohn halte sich des Spielens wegen in einer gewissen Stadt auf, er in der Absicht dahin gereist sey, ihn von der Bühne weg zu pfeifen, daß er aber bei seiner Rückkehr seinen Freunden gesagt, obgleich er seines Sohnes Namen in großen Buchstaben auf dem Theater-Zettel gelesen und den festen Entschluß gehabt habe, seine Laufbahn zu unterbrechen, doch alle Anwesende über seine Darstellung so gelacht, daß er mit gelacht, und ihm so applaudirt hätten, daß er mit applaudirt habe.

Bei seiner Rückkehr nach London traf Mathews mit Suett — mit „Dickey Suett“ — zusammen und wurde bald nachher von dem brummbärigen Macklin für das Dubliner Theater engagirt. Als er nach dort abging, schenkte ihm sein Vater zwanzig Guineen, das Versprechen beifügend, ihm noch einmal so viel zu schenken, wenn er ungesäumt zurückkehren und wieder seinen Platz hinterm Ladentische einnehmen würde. Mathews freute sich der Mitgift als eines Beweises, daß sein Vater ihm nicht zürne, fühlte aber kein Verlangen, die Bedingung des zweiten Geschenks zu erfüllen. In Dublin debütirte er beim Benefiz von Mistreß Wells, der Original Cowslip, in der Rolle des Lingo — Agreeable surprise — angenehme Ueberraschung — und wiederholte die Vorstellung einige Wochen später mit dem glücklichsten Erfolg. Daly war damals Regisseur und Miß Farren, nachher Gräfin von Derby (gutmüthige

Schauspielerinnen ruhen in England oft unterm Schatten hoch-adeliger Stammbäume von ihren Siegen aus), war die Krone des Theaters. Auch George Frederick Cooke hielt sich zu jener Zeit in Dublin auf und beehrte unsern jungen Mann mit einer Einladung zum Abendessen. Es ist dies derselbe Cooke, der, hoch geachtet, in Neu-York starb, dem Kean ein Denkmal setzte und aus dessen Sarge er einen Fußzehen-Knochen entwendete, der ihm dann für die theuerste aller Reliquien galt. Nicht frei von der gewöhnlichen Künstler-Eitelkeit, unbedeutende Rollen nicht zu spielen, wurde Mathews des Bühnen-Lebens bald überdrüssig und verließ Dublin mit der Absicht, zu seinem Vater zurückzugehen. Aber das Schiff, in welchem er die Heimkehr unternommen, wurde vom Sturm und Wetter nach Swansea getrieben, Mathews nahm ein beim dasigen Theater ihm angebotenes Engagement an und fand so vielen Beifall, daß er fast zwei Jahre dort blieb. Diese Zeit reichte aus, seinen Ruf zu verbreiten. Auch Tate Wilkinson, der Schauspiel-Unternehmer in York, hatte von ihm gehört, und als Emery von jenem Theater nach London ging, erhielt Mathews die Aufforderung, seine Stelle zu ersetzen. Mathews folgte ihr und war in doppelter Hinsicht glücklich — wie seinem Privatleben, so erwarb er seinem öffentlichen Wirken allgemeine Achtung, er war, so lange er in York blieb, der Liebling der Provinz, und schied, als er es verließ, mit Ruhm gekrönt.

Im Jahre 1803 kehrte er nach London zurück, nicht, um sich von seinem Vater die versprochenen 20 Guineen auszubitten, sondern um auf dem Haymarket-Theater aufzutreten, an welches George Colman ihn engagirt hatte. Er zeigte sich zuerst am 16. Mai als Jabal in Cumberlands Juden, und diese und einige andere Vorstellungen bewährten seinen erworbenen Ruhm. Minder glücklich war er im folgenden Jahre auf dem Drury-lane-Theater. Hier scheiterte sein Debüt an seiner Aengstlichkeit. Dagegen befestigte er sich in der Gunst des Haymarket-Publikums von 1804 bis 1809, wo er auf drei Jahre an das

Covent-Garden-Theater ging, jedoch verhältnißmäßig selten spielte. Nach dieser Zeit kehrte er an das Haymarket-Theater zurück und rechtfertigte hier den errungenen Namen eines der besten Komiker des Jahrhunderts. Seine beliebtesten Rollen waren Somno in Sleep Walker, Buskin in Killing no murder, Sir Fretful Plagiary in Critic, Dick Cypher in Hit or Miss, und Flexible in Love, Law and Physic. Seine und Listons Darstellungen als Apollo Belvi in der zweiten und Lubin Log in der letzten Farce gewannen sich die höchste Gunst, und nie vielleicht hat der derbe Humor würdigere Repräsentanten gehabt. Einige Scenen waren stark genug, die Halsbräune zu curiren. Flexible's Vortrag an die Jury in der Manier des Lord Chief Justice Ellenborough wird noch lange in Andenken bleiben, und wenn ich recht unterrichtet bin, so war die Nachahmung so treffend, daß der Künstler für die hohe Vollendung seiner Kunst einen — Verweis bekam. Den schlagendsten Beweis seiner Gewandtheit gab Mathews in der Actress of Allwork, ein Stück, in welchem er sechs verschiedene Charaktere darstellte. Das Haus war viele Nächte zum Erdrücken voll. Zu seinem Benefiz gab er Macheath, ganz so, wie er in der berühmten Beggar's Opera zum ersten Male über die Bretter gegangen ist.

Je besser Mathews einsah, daß er einen großen Theil seiner Triumphe doch nur werthlosen Kunststücken und glänzend gezäumten Paradepferden schuldete, und je ehrgeiziger er nach wahrer Auszeichnung in seiner Kunst und nach Auszeichnung im nationalen Drama strebte, um so tiefer empfand er das unedle Verfahren des Covent-Garden-Directors, der ihm für sein Streben keinen Raum gab. Dies bewirkte endlich einen Bruch und in Mathews den Entschluß, ganz allein aufzutreten. Demgemäß kündigte er im Jahre 1818 unter dem Titel, Herr Mathews zu Hause, sich selbst zum ersten Male im englischen Opernhause an. Der Versuch war kühn, vielleicht um so kühner, weil er nicht ganz neu war. Man erinnerte sich noch lebhaft und gern an Charles Dibbin's Monopolylogen und Dibbin

hatte unstreitig, was den innern Werth seiner Darstellungen betraf, vor Mathews viel voraus. Dennoch war sein Erfolg glänzend, so glänzend, daß die Unternehmer von Drury-lane und Covent-garden ihm im Wege des Rechts einen Riegel vorzuschieben suchten. Allein das mißlang und vier volle Jahre zog Mathews aus seinen Unterhaltungen, wie er sie nannte, einen ungeheuern Gewinn. Vorzüglich verdienen erwähnt zu werden The Trip to Paris — Country Cousins — Travels in Earth, Air and Water und Youthful days of Mr. Mathews. Sie haben auf fast alle Theater des Vereinigten Königreichs ihren Weg und selbst vor königlichen Ohren Gnade gefunden.

Im Jahre 1822 besuchte Mathews Amerika, wo er nicht bloß in seinem „zu Hause," sondern auch im regelrechten Drama bedeutenden Beifall erntete. Die Vorstellungen der ersteren Art erfreuten sich vorzüglich in Philadelphia der Gunst der Vornehmen, bei denen es damals Mode war, an regelrechten Schauspielen keinen Geschmack zu finden. Dies veranlaßte den Herausgeber der Philadelphia Gazette zu einigen boshaften Bemerkungen über unsern „Komödianten und umherziehenden Grimassen-Reißer," und Mathews, anstatt die Schmähung sich zu Herzen zu nehmen, machte sie zum Gegenstande einer Ehrenklage, in deren Folge der Herr Herausgeber ihn mit schwerem Gelde entschädigen mußte. Unter andern Resultaten seines überseeischen Besuchs fand sich der Stoff zu seiner nächstfolgenden Unterhaltung, ein Abstecher nach Amerika — a trip to America. Hier zeichnete er die amerikanischen Sitten, Gebräuche und Eigenthümlichkeiten treuer und vollständiger, als sie je in England gesehen worden waren. Dabei darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß, wie wenig er auch die Rohheiten des amerikanischen Gesellschaft-Lebens schonte, er sie doch weder so grell färbte, wie spätere Reisende es gethan haben, noch seinen Charakteren boshafte persönliche Beziehungen gab. Nächstdem trat er im englischen Opernhause auch noch in einigen anderen Stücken auf, in denen er den amerikanischen Charakter mit außerordentlicher

Wirkung — ich muß sagen — verarbeitete, und jedenfalls dankt ihm die englische Bühne die erste richtige Personificirung eines Eingebornen der Vereinigten Staaten.

Nach dem im Jahre 1828 erfolgten Tode des Herrn Terry, zeitherigen Theilhabers am englischen Opernhause, verband sich Mathews mit Herrn Yates, dem Eigenthümer des Adelphi-Theaters, ohne daß die hier wiederholten Vorstellungen seines „Zu Hause“ das frühere Furore machten. Dies bewog ihn, gleichzeitig in Drury-lane in seinen beliebtesten Rollen aufzutreten, und im regelrechten Drama zeigte er sich zum letzten Male, als Young die Bühne verließ, am 30. Mai 1832, in der Rolle des Polonius.

Verflossenes Jahr — 1834 — ging Mathews ein zweites Mal nach den Vereinigten Staaten, gegen Erwarten Aller, die behauptet hatten, daß seine lebenswarmen Bilder ihm den Weg über das Meer versperrten. Und der Erfolg bewies, daß er seine Macht über die Lachmuskeln der Amerikaner nicht zu hoch in Anschlag gebracht. Eine Stelle aus einem, von Neu-York datirten Briefe wird das am Besten beweisen. „Kurz und gut,“ schreibt er seinem Freunde, „ich bin wohl und glücklich im ganzen Umfange meines Hoffens, meiner Erwartungen und meiner Wünsche. Auch meine Frau ist wohl. Man hat zwar eine Opposition gegen mich versucht, doch nur ganz schwach. Es gibt nämlich hier ein Opposition-Theater und von diesem, glaubt man, sey ein Umlauf ausgegangen, dessen Zweck es war, mein erstes Auftreten zu hindern. Ich wurde jedoch, zur Beschämung und Entmuthigung meiner Gegner, mit lauten Huzzas und wiederholtem Hutschwenken begrüßt. Das Haus war zum Erdrücken voll. Der Theater-Zettel gab mir Grund zu einer Beschwerde, oder vielmehr Gelegenheit, die Versammlung anzureden, und ich schmeichle mir, über den betreffenden Gegenstand so frei und rücksichtlos gesprochen zu haben, daß die Versuche, mir zu schaden, dadurch auf immer — womit ich sagen will, für die Dauer meines jetzigen Engagements — vernichtet seyn

dürften. Ich verpfändete mein Ehrenwort, den Abstecher genau wie in London zu geben, und darauf beruhte meine Hoffnung, die wider mich erhobenen Anklagen zu entkräftigen. Mit Einem Worte, ich siegte, und durch die gute Art, mit welcher die Yankees die wider sie gerichteten Scherze aufgenommen, haben sie den besten Beweis ihres gesunden Verstandes geliefert. Militia Muster Folk und Uncle Ben gingen in England nicht besser."

Der climatische Wechsel und die Mühseligkeiten der Seereise brachen Mathews Gesundheit, die ohnedies in Folge der heftigen durch den Genre seines Berufs gebotenen Anstrengungen nicht die stärkste war. Er landete in Liverpool und man kann wohl sagen, daß er das Land seiner Geburt nur betrat, um nach dem Lande zu gehen, aus welchem noch Keiner zurückgekehrt ist. Nachdem er einige Tage in Liverpool krank gelegen hatte, wurde er zu einem Freunde nach Crick, in der Nähe von Coventry, gebracht, wo er sich leichthin erholte. Von hier ließ er sich, um Luft zu wechseln, nach Devonport bringen, und hier kam der Tod zu ihm. Seine Krankheit war Verknöcherung des Herzens. Dies sowohl als eine Lähmung, welche vor ungefähr achtzehn Jahren das Umwerfen mit dem Wagen ihm zugezogen hatte, lassen die Schmerzen errathen, unter welchen er seit lange gelitten. Doch machte es ihn böse, wenn man darnach fragte oder ihn bedauerte.

Mathews war zweimal verheirathet, zuerst mit Miß Strong aus Exeter, die eine oder zwei Novellen und einige nicht ungern gelesene Gedichte geschrieben hat. Sie vermählte sich mit ihm im Jahre 1797, und starb an der Auszehrung im Frühlinge 1802. Im folgenden Jahre verband sich Mathews mit Miß Jackson, einer Halbschwester der erst vor Kurzem von der Bühne abgetretenen Miß Fanny Kelly. Die verwittwete Mathews hat schon vor längerer Zeit die Bretter verlassen, wo sie für eine angenehme Sängerin und für die Original Fanny in Killing no murder galt. Sie begleitete ihren Gatten auf seiner letzten Fahrt nach [illegible] und mit ihr trauert jetzt um den Verlorenen ein

einziger Sohn, der als damatischer Dichter und Architekt zu schönen Hoffnungen berechtigt.

Mathews' Talent war von einem ganz besondern, eigenthümlichen und gewiß seltenen Gepräge. Man hat gefragt, wer kann ihn vergessen, der ihn je gesehen, und wer, der ihn nicht gesehen, kann sich einen Begriff von seiner Zauberkraft machen? Und die präsumirte Verneinung ist Wahrheit.

Wer ihn nicht sah, kann kaum begreifen, wie ein einziger Mensch eine große Versammlung drei Stunden lang zu unterhalten vermochte, während das oft einer ganzen Schauspieler-Gesellschaft nicht gelingt. Vor einem kleinen, grün überzogenen Tische sitzend, zwei Lampen darauf, verstand dieser Meister seines Fachs, mittelst weniger Kleidungsstücke und in nicht längerer Frist, als das Wechseln derselben erforderte, zwölf Charaktere darzustellen, alle verschieden in Blick, Gang, Geberde und Stimme. Der natürliche Ausdruck seines Proteus-Gesichts war ernsthaft. Dennoch portraitirte er die Posse besser als den Ernst. In seinem Blinzeln lag der volle Reichthum eines derben Humors und zugleich lächelte und lachte jeder Zug seines Gesichts, daß es „ergötzlich anzuschauen war." Bei dem starken Lampenscheine glühte sein ganzes Wesen in rosiger, fröhlicher Frische, und die leichte Beweglichkeit seiner Muskeln verrieth nicht die geringste Anstrengung, zu gefallen. Auch war es in der That die sichtbare Zwanglosigkeit seiner Bewegungen, das nicht Erkennen der Hebel, durch welche er wirkte, was die Zuschauer mit ihm fortriß. Sie brauchten nicht den Athem zu verhalten, um die Ergüsse seiner Laune aufzufangen; ihm entströmten sie, wo nicht der Zweck es erheischte, in anscheinender Freiheit. Saß man auf einem der bequemen Plätze des Adelphi-Theaters, so konnte man seinen Geschichten mit derselben Gemächlichkeit zuhören, als würden sie über Tisch von einem lustigen Gesellen erzählt. Und wirklich lag wohl ein Hauptgeheimniß seiner Zauberkraft in der Art und Weise, in der schweren, ihm eigenen Kunst, zu erzählen. Eine alte Anekdote, ein abgedroschenes Witzwort von ihm

vorgebracht, und man lief Gefahr, am Lachkrampf zu ersticken. Es würde ein Papier ohne Ende erfordern, um auch nur die gelungensten seiner Leistungen in aller ihrer Eigenthümlichkeit zu schildern. Gleichwohl darf man daraus, daß ich oben gesagt, er habe die Posse besser portraitirt als den Ernst, keineswegs folgern, daß der Pathos ihm unzugänglich gewesen sey. Wenn er wollte, — und er wollte bisweilen — verstand er, ihn auf den höchsten, Schmerz erweckenden Gipfel zu heben. Sah man seinen Monsieur Mallet, den betrübten, gekränkten Franzosen, konnte man unmöglich glauben, daß dies dasselbe Gesicht sey, welches noch vor wenigen Minuten Hunderte lachen gemacht. Und wer wieder geglaubt hätte, Mathew's ernstes Wesen bei ihm zu Hause zu finden, dem würde es oft gegangen seyn wie Dr. Johnson, wenn er sich vorgenommen hatte, mit Foote unzufrieden zu seyn. Das gute Thier war so komisch, daß der gute Doktor meist Messer und Gabel wegwarf, sich in den Stuhl zurücklegte, und aus vollem Halse lachte. Nicht minder mächtig wirkte Mathews in Scenen hoch aufgeregter Leidenschaft, wenn er die Sorglosigkeit des Lasters und die ihr folgende Verzweiflung malte. Und seine Gemälde hatten weder die Verantwortlichkeit der Carrikatur, noch die Mißgestalt der Gemeinheit, wie überhaupt selbst seine buntesten Darstellungen nie das Gebiet des Schicklichen verließen, denn in seinen Bildern aus dem niedrigen Leben gab er zwar das Groteske, unterdrückte jedoch das Schmutzige, und gab den Witz ohne dessen Unflätigkeit. Deßungeachtet war die Aehnlichkeit schlagend. Wenn er den Fiaker vorstellte, brauchte man nur vor die Thür des Theaters zu gehen, um sein treu copirtes Original zu treffen.

Mathew's Mimik dürfte kaum ihres Gleichen haben. Mit unglaublicher Schnelle faßte er hervorstehende Charakterseiten auf und ahmte sie mit überraschender Treue nach. Ja, es bedurfte für ihn keiner auffallenden Persönlichkeit, um die Person zu portraitiren. Man konnte von ihm nicht sagen, was Johnson von Foote sagte: „er gleicht einem Maler, der im Stande ist,

das Portrait eines Menschen zu liefern, der ein Feuerzeichen auf dem Backen hat, woran ihn jeder erkennt.“ Mathews lieferte nicht bloß etwas, von seinem eigenen Selbst Verschiedenes, sondern er legte sein eigenes Selbst gänzlich ab, um das seiner Originale anzunehmen; er war Sir Fretful oder Morbleu ohne einen Zug von Mathews. Mit Einem Worte, seine Copien waren Originale. „Wer den Schlüssel zu Mathew's Nachahmungen hat,“ sagte einst Sir Walter Scott zu Lord Byron, „der erblickt darin Nachahmungen des Geistes. Weil aber den Meisten dieser Schlüssel fehlt, so begnügen sie sich, die Nachahmung des Körpers zu bewundern, und nennen den einen Mimiker, der ein so sorgfältiger und philosophischer Beobachter der menschlichen Natur und mit dem seltenen Talente begabt ist, sich mit dem Geiste Anderer zu identificiren.“ Das, sollte ich meinen, ist von einem Manne wie Walter Scott ein hohes Lob. Aber Mathew's Darstellung von Curran rechtfertigt es. Sie kann nicht Nachahmung genannt werden, sagte Scott; „sie ist eine Fortsetzung und unnachahmbar.“ Daß aber Mathews nachahmte, nimmt ihm nicht den Anspruch auf Originalität. Die Grundzüge zu allen seinen verschiedenen „zu Hause“ entwarf er selbst, obgleich Andere sie ausführten. Deßhalb waren alle seine dramatis personae Schöpfungen seiner Einbildungskraft, er mithin eben so gut ein Schauspieler wie Garrick. Die Vollendung seiner Skizzen überraschte ebenso sehr wie ihr Ausdruck, und seine ungemeine Gewandtheit überraschte mehr als Beides. Seit Garrick hat wohl Niemand mit gleichem Glücke eine solche Gallerie von Charakteren dargestellt.

Bei Beurtheilungen von Männern, in sofern sie der Oeffentlichkeit angehören, kann und soll ihr Privatleben nicht in Betracht kommen. Wie wohl daher Mathews den Ruf eines Ehrenmannes mit in's Grab genommen hat, werde doch seine Häuslichkeit hier nur kurz berührt.

Längere Zeit wohnte Mathews in einem niedlichen, im Geschmacke alt-englischer Ländlichkeit gebauten Hause am Fuße von

Highgate=Hügel, ungefähr eine Wegstunde von London. Hier sammelte er eine ziemlich bedeutende Zahl Gemälde, Kupferstiche und Denkwürdigkeiten aller Art von dramatischen Dichtern, Künstlern und Künstlerinnen, Zeitgenossen und Vorgänger von ihm. Und er sammelte mit solchem Enthusiasmus und mit so freigebiger Hand, daß er einst einem armen Schauspieler für drei oder vier Originalbriefe Sheridans, welche jener in einem Haufen, von einem Käsehändler erkaufter Papiere entdeckt hatte, fünf Pfund Sterling bezahlte. Vor wenigen Jahren veräußerte er sein Haus und seine Sammlung, und wenn sein Nachlaß nicht den ungeheuern Summen entspricht, die seine Kunst ihm eingetragen hat, so rührt das wahrscheinlich nur daher, daß es einen Schlund gibt, in welchen die Habe Tausender untergegangen ist, und Reiche noch versinken werden, ohne ihn auszufüllen, — den Handel mit Staatspapieren.

* * *

Denen, die an Charles Mathews mehr als ein flüchtiges Interesse nehmen, glaube ich die Nachricht schuldig zu seyn, daß während ich Vorstehendes geschrieben habe — im Juli 1835 — die Londoner Verlagsbuchhandlung von John Murray das baldige Erscheinen folgenden Werks angekündigt hat:

The Life and Opinions of the late Charles Mathews, Esq. Comedian. Began by himself and continued by his Son.

„It is not merely the records of my own adventures and mishabs, my life and opinions, that I am vain enough to think amusing, but some of those singular events which, contrary to all probability, or my own expectation, mingled me with great men. There are few individuals in this country who have had such opportunities afforded them as myself of associating or coming into contact with persons of every class of society, from the king's palace to the cobler's stall.“ From Mr. Mathews' Autobiography.

Hamlet in Wittenberg.

Umrisse

von

Karl Gutzkow.



Erste Scene.

Offner Platz in Wittenberg.

Studenten sitzen auf und an den Tischen in der Runde. Hamlet und Horatio unter ihnen. Am äußersten Ende Faust mit seinem Hunde.

Die Studenten.

Hamlet hat Geld!

Hamlet

(vor dem ein Haufen Goldes liegt).

Ja, zieht die Röcke aus! Simsons Goldfüchse brechen in die Felder der Philister. Es sind in Altona geprägte, je zwei und zwei in Eins gekoppelte Doppelfriedrichsd'ore!

Einer.

Es war die höchste Zeit: nämlich für deinen abgeriebenen Sammtkittel, Hamlet!

Andrer.

Was schaden die Löcher! Aber leider sah man durch sie durch, wie der Kronprinz von Dänemark seine eigene Haut als Hemde anzuziehen pflegt!

Dritter.

Ist dies ein Stück vom dänischen Budget?

Hamlet

(baut die Geldrollen übereinander auf).

Es ist der Sundzoll vom letzten Jahre; der fromme Charonsobolus, den manche scheiternde Galeere an Dänemark zahlt. Ich will euch einen Begriff von der Krone meines alten Herrn

Papas machen. Er legt sie niemals ab; geht, steht, schläft, ißt und trinkt mit ihr, und selbst dann nicht, wenn er in den Alkov meiner respektablen Frau Mutter schleicht. Seht, zuerst den Reifen, der die Stirn bedeckt; Ihr müßt ihn mit etwas Sammt ausstaffirt denken! Drüber wölbt sich der Deckel, in welchen alle Königsköpfe unserer Dynastie passen müssen; dann ein Knauf mit einem Kreuz, von wo in einer hervorspringenden Krümmung allgemach vier Ränder zur Stirn der Majestät heruntergleiten. Der Rand zeigt nach Schleswig, der nach Holstein, der nach Norweg und der nach Island hin.

Senior der Hanseaten

(greift in das Spiel Hamlets hinein und zieht eine volle Hand zurück).

Aus dem Horne, Hamlet, das sehr passend das rindviehreiche Holstein vertritt, brech' ich mir einige fette Weideplätze fort. Ich kann nicht anders. Du bist unserm Korps mit Haut und Haar verschuldet.

Senior der Märker.

Gib mir Schleswig, Kronprinz, und decke damit wenigstens die Zinsen von all der Kreide, die du am Schuldenbrette unserer Couleur noch stehen hast

Senior der Sachsen.

Hamlet, verzeih, wenn ich den Augenblick wahrnehme, wo Du klingender, als mit Achselzucken und gerittenen Wechseln zahlst. Ich nehme Norweg.

Senior der Lausitzer.

Ich Island, das letzte Thule, diesmal keine Fabel!

Horatio.

Zum Teufel! gebt das Geld zurück! Respektirt wenigstens die Krone, wenn auch nur ihre Copie, die Hamlet einst tragen wird!

Hamlet.

Laß sie, Horatio! Könnt' ich die Zukunft selbst so von mir schenken, wie dies ihr Symbol! O Gott, in jeder Perle, in edem Edelstein des königlichen Schmuckes wird eine Thräne

des Volks sich spiegeln. Du lachst, Horatio? Weil ich mit Diamanten um mich werfe — ich — ich — Hamlet, ein Königssohn aus Dänemark — was behalten wir übrig?

Horatio.

Der Rest würde kaum ausreichen, eine Wäscherin zu bezahlen, wenn wir nicht gewohnt wären, unsere Lappen selbst in der Elbe zu waschen.

Hamlet.

Also immer noch den Schläger wetzen und im Busche dem Kaufmann, der auf die Frankfurter Messe zieht, auflauern! Ein schlechter Ritt, zu dem wir den Pegasus anschirren!

Horatio.

Wir spielen wahrhaftig die ruppigste Rolle in ganz Wittenberg. Umzichtig brauchen wir beide ein Hemde, und wie lange dauert's? wenn wir wieder in den Busch gehen, und uns vor den Hunden des Voigts die Füße wund laufen, so müssen wir's zum Verband zerschneiden. Unser Schiff wird immer lecker; wir werden mit Mann und Maus zu Grunde gehen.

Hamlet.

Wir sollen hier römisches Recht und luther'sche Dogmatik treiben, damit wir einst ob Dänemarks grünem Inselreiche mehr als Philosoph, denn als König herrschen. Und was wir lernen, ist die Kunst, sich satt zu essen, wenn man in der Tasche nichts als Löcher hat.

Horatio.

Ich sehe Polonius noch, wie wir, bepackt mit schmalem Ränzel, von Helsingör Abschied nahmen. Vom Meere wehte ein frischer Zugwind, und unsere weißgewaschenen Hemdkragen klatschten uns lustig um den Hals. „Kinder!“ sagte der alte Narr, „Entbehrung würzt das Leben! In jungen Jahren Milch, in alten Wein! Wer früh den Werth des Geldes kennt —“ und was dergleichen verfluchte Redensarten mehr der alte Geck im Mund zu führen pflegt. An dem hochgehängten Brodkorb sieht man's, sie wollen noch immer mit uns Schule halten.

Hamlet.

Ich breche durch. So laß ich mich nicht gängeln! Eine um diesen Preis erkaufte Krone mag ich nicht! Wenn man ein Uebel hat, so wäre man ein Narr, wenn man sich mit ihm nicht erträglich abfinden wollte. So fang' ich auch schon an, Süßigkeit aus meinem Elend zu kosten, und mich auf dem Strohbett meiner Armuth wohlbehäbig auszudehnen. Verkümmert nur den königlichen Sinn, knickt die Adlerflügel, und schneidet mir aus den Tatzen die Fänge weg, die nichts zu fangen haben! Zwingt mich nur, mit dem Bäcker Gevatterschaften einzugehen, Männer, die nach Verdauung riechen, zu küssen, und Hände zu drücken, die immer einen feuchten Schweiß an sich haben! Ihr werdet einst mit eigenen Augen sehen, wie bei der Krönung Hamlet sich mit dem Hermelin die Nase schneuzt!

(Faustens Hund dreht sich mit wunderlichen Krümmungen um Hamlet.)

Horatio.

Pestilenzialischer Geruch!

Hamlet.

Was menschlich ist am Königthume, was lind wie Balsam in die Wunden des Volkes trieft, das liegt nur im Glücke der Majestät, in ihrem ewig gleichen, wolkenlosen Lebenshorizonte. Und wird der, der nur edel und gut ist, das, was er besitzt, nicht immer noch für größer halten, als das, was er Andere entbehren sieht? Wer die Armuth selbst theilt, dem wird der Schrei derselben so gewöhnlich wie die pickende Uhr. Allmählig wird er die Trommel seines Ohres mit einem Stierfelle überziehen. Hunger, Durst und Frost ist nur erträglich, wenn man weiß, daß der Athem doch immer noch als Fleisch zur magern Suppe übrig bleibt! Jetzt studir' ich die ungeheure Länge des Lebensfadens, und werde dann als philosophischer Student bei den Thränen der Wittwen kalt bleiben, und den Leuten sagen, daß sie das Blau des Himmels erblickten, wäre immer noch eine Wohlthat für sie, die sich nicht aufwiegen lasse.

(Der Hund schmiegt sich dicht an Hamlet).

Horatio.

nackt es in den Fingern — stinkt wie Schwefel —
— ich glaube gar, die Luft fängt aus sich selbsten

Hamlet.

oll ich ein König werden, wenn ich die Kunst, ein
seyn, hier zu lernen — hungre. Eine Krone, ein
in Aufzug aus der Garderobe auf einem Pflock thut's
n mich hungert, bin ich wie Esau, und verkaufe um
el Linsen mit gebackenem Mehl von Herzen gern das
stgeburt. So mögen sie auch gehen! Ach, Dänemark,
Ihr wollt in Helsingör nur meinen ausgehungerten
en, so rett' ich meinen, Gott sey Dank! noch antast-
wandre von Hof zu Hof in meinem schlechten Kleide,
ther um, und singe für ein Nachtquartier, für einen
em Pokal, der an der Tafel kreist, die schönen Lie-
Heimath: die Eddawunder, wie Sigurd den Drachen
Baldur starb und wie die hohen Asen selbst ihr
gen müssen nach dem Wind, der in dem Laub der
flüstert!

Horatio.

r das Vieh vom Leibe!

Faust (zum Hunde).

Prästigiator!

Hamlet.

und hat Lust an mir —

Horatio.

nuppert er an Deinen Lenden?

Faust.

te Thier schmeichelt sich gern bei fremden Leuten
eite zum Hunde) verfluchter Zottelpelz, wirbst und
ermann herum — ja stiere nur, Satan —

(Er stößt ihn — der Hund knurrt.)



Studenten.

Ihr seyd der Taschenspieler Faust?

Andre.

Der Tausendkünstler, der, wie unser Herr, aus Wasser Wein macht?

Andre.

Faust, der Köpfe abschlägt, und sie ohne Fährlichkeit wieder anleimt?

Horatio.

Gebt uns doch ein Stück zum besten, wie Ihr dem Kaiser Maximiliano einst in Inspruck den großen Alexandrum und dessen Gemahlin fürgestellt habt! Teufel auch! Dem Kaiser standen die Haare zu Berge, als er ganz verlegen der Macedonischen Majestät, die ein winziges Männlein mit rothem Barte war, die Hand bot.

Hamlet.

Weckst Du nur Todte?

Faust.

Auch Lebendige. Aber was wollt Ihr Geister! Ihr jungen Bärte habt noch die ganze, frische, in ihren thauigen Reizen strahlende Welt! Laßt die Gespenster, die ich aus Verwesungsstaub destillire, mürben und abgestorbenen Begierden!

Horatio.

Macht, macht, die Neugier reizt uns —

Faust.

Ja, dieses Reizen! Wie die Jungfrau das grüne Ligament der Knospe reizt, und die Treibhauswärme des Verlangens die rosige Oeffnung ihres Kelches zeitigt —

Horatio.

Bis sie zur selben Stunde mit einem Kinde und mit Reue niederkömmt — (Die Studenten lachen.)

Hamlet.

Still! Euer gemeines Wiehern scheucht die Geister fort! Aus so thierisch erschütterten Luftfäden können sie nichts zusammenweben.

Faust (bei Seite).

Da ist noch viel Tugendschmelz! Die Feuer, die unter meinen Zauberkesseln lodern, brennen erst lustig, wenn der Bock seinen stinkenden Wind dazu bläst. (Laut.) Da Ihr's wollt, wohlan! Aber ich thu' es nur gezwungen, wie Proteus, da er weissagen sollte. (Die Scene füllt sich mit Rauch und Nebel.)

Horatio.

Ich glaube, aus dem Pudel kömmt's heraus.

Studenten.

Irgend muß es brennen. Schwarzer Qualm ergießt sich in langen gewundenen Locken von einem Herde, den man nicht sieht.

Horatio.

Rothe Funken knistern. Die Wolke malt sich immer blauer, heller, prächtiger, als ginge hinter einem Transparent die Sonne auf.

Faust.

Heus, Heus, Mephistophele! In der Weihenacht St. Andrä hält sie Wacht; löset und bindet Knoten der Liebe, ob, wen sie treu erfindet einmal und zweimal, es auch noch bliebe, wenn sie zum drittenmal die Mächte des Schicksals zitternd befragt; Lösche das Licht am Herd und reiß' sie weit über die See, Heus, Heus, Mephistophele!

Studenten.

Ein Bild! Ein Schatte! Kein bunter Schatte — es leibt und lebt.

Hamlet.

Horatio!

Horatio.

Ein reizendes Phantom!

Hamlet.

Die schlanke Hüfte! Ihr blaues Auge! Ihr lockig Haar, das sich in blonden Wellen vom Scheitel auf den Busen niedergießt. Sie ist's, Horatio —

Horatio.

Sie grüßt — sie lächelt.

Hamlet.

Ophelia! Unschuldsspiegel, von unserm Athem angehaucht, erblinde nicht!

Horatio.

Sie weicht zurück; die Farben bleichen aus.

Hamlet.

Nein, o Luft, ich halte dich, täuschender Versteck!

Horatio.

Den Zauber rissest Du ein — sie sinkt in Nichts zusammen — da — da — die Gaukelei! Was Satanspossen!

Studenten.

Da reitet er fort.

Andre.

Halloh, folgt ihm nach!

(Faust reitet auf dem Hunde durch die Luft fort. Die Uebrigen stürzen ihm nach.)

Zweite Scene.

Nacht. In einem entlegenen Theile der Stadt. Ein einzelnes Fenster an einem kleinen Hause ist erleuchtet.

Hamlet.

In dieser Gegend — sagte man. Hier finde sich Einer nur zurecht! Ein graues Häuschen — Ja, der Rauch der Nacht macht Alles grau. Nicht eine Seele hör' ich — Da huscht eine Fledermaus — was Teufel, sie setzt sich in die Feder des Barets — st — st — so — sieh ein Licht! Ich will doch näher gehen. Ja, das ist er drinnen — welch ein räuchrig Hexeninventarium steht an den schwarzen Wänden — still — man spricht; es sprechen Zwei — Ich sehe den Andern nicht. Nur der Hund liegt am Kamin und wärmt sich die Schnauze. Ich sehe wahrhaftig Niemand weiters in dem Loch, und doch hält man deutlich Zwiesprach. — Mir graut — Ich will doch lauschen, eh' ich poche. —

Von drinnen.

Faust. Mephistopheles.

Faust.

Ich warb für Dich: von jener Opfer Last,
Die keuchend Du zu tragen hast,
Ist immer noch Dein Rücken nicht gebogen!
Du bist ermattet, Teufel, sprich, ist das,
Was Du vollbringst, Dein eigner Haß?

Ist es ein Andrer, der auch Dich betrogen?
Ich bin Dein Erbe, kann nicht mehr zurück,
Mir nützt es nichts, doch möcht' ich gerne wissen,
Bist von der Hölle Du ein einzeln Stück,
Das sich vom Ofen glühend abgerissen?
Bist Du ein Knecht, bist Du der Hölle Fürst,
Fühlst Du die Gluth selbst, die Du Andern schürst?

Mephistopheles.

Ob ich ein Schnupftuch brauche, willt
Du sagen, das die Rührung stillt,
Wenn von den Menschenpinseln,
Die mein sind, manche kläglichst winseln?
Ob ich Maschine bin, ob Dilettant,
Ob ohne Kopf, nur eines Andern Hand,
Ob ich wohl gar einst Mensch gewesen,
Und dann als Spreu aus Euerm Korn gelesen —
Nein, glaubt! 'nen Mann, wie Euch, den ehrt man schön:
Ich bin der Teufel in Person.

Faust.

Die Menschheit ahnt's, daß hinter Deinem Thor
Auf Reue lauscht kein gnädig Ohr,
Und läßt Dich auch geboren werden,
Sie weiß nicht, wie? gibt keine Mutter Dir;
Denn jedes grimme Wüstenthier
Hat für sein Junges zärtliche Geberden.
Wir wissen nicht, aus wessen Brüsten
Du sogst die unersättlichen Gelüsten:
Großmutter war's, die alte Sieben,
Die mit den Borsten-Haaren ihres Kinns
Aus Zärtlichkeit Dich wund gerieben.
Am Ofen schnarchte Kater Hinz,
Die Spindel schnurrt — den Faden feuchtet sie
Mit Rotz, den ihr das fries'ge Auge lieh:
Die schlaffen Brüste hingen über Dir;

Das alte Luder läßt sie baumeln,
Daß es Dich lockt zu ungewissem Taumeln
Und schon im Kinde weckt den geilen Stier.

Mephistopheles.

O humoristischer Thor,
Du ziehst die bunte Farbe
Dem grauen Rock der Wahrheit vor
Und sprengst mit einer witzigen Raketengarbe
Das in die Luft, was zu verstehen
In deinem Hirn es mangelt an Ideen.
So wisse denn, warum Großmutter
Und nicht, die mich gebar, als Bildungsfutter,
Womit man flügge Phantasieen kirrt
Von Ammen Euch geschildert wird.
Ich bin der Seufzer, den die Creatur
In monderhellten linden Sommernächten,
Allein vernehmbar den Gerechten,
Ausstößt, der Thränenthau der Flur,
Der aus der siedenden Materie Brei
Zuweilen leise ausgestoßne Schrei;
Gott schuf mich, und er selbst zerstört
Mich wieder, wenn ich kaum verjährt.
Er setzt mir nach, er läßt mich nirgend harren,
Und mich zu einer kalten Form erstarren.
So bin ich nichts als nur sein eignes Beben,
Wie er sich schüttelt, wenn er seine Kraft
Als Stein am Stahle Leben
Erprobt und sprühet, spricht und schafft.
Gebornes bin ich nicht, von Gotte Zeuge nur
Und Zeugung ausgespritzt in die Natur.
In Allem find' ich meinen Uter,
Berg, Thal und Luft ist meine Mutter,
Und, daß Erkleckliches ich nicht verhehle,
Besonders ist's die Menschenseele.

Nun weißt Du, wer mich leben macht,
Wer mich beherzt, beküßt, belacht;
Und wer aus meinen allerliebsten Augen,
Sich einen ganzen Himmel weiß zu saugen.
Großmutter aber sitzt, gekauert
Wie eine Schlang' am letzten Loch der Welt,
Das alte matte Auge lauert,
Ob Gott das thut, was sie bei ihm bestellt;
Und wenn er just nicht pirscht in dem Reviere
So öffnet sie mir wohl die Thüre,
Und läßt verstohlen mich zu sich herein,
Dann schenkt sie mir ein Gläschen tausendjähr'gen Wein,
Und packt mir alle Taschen
Mit Kuchen voll und Zuckerwerk zum Naschen.
Dafür muß ich ihr dann den krummen Rucken
Aus Dankbarkeit ein wenig jucken.

Faust.

Du mischst Dich in das Göttliche, Du Quark,
Und thust, als wär' der Erde Mark
Mit Deinem Schlamm versetzt, als knetest Du
Den Sauerteig zum Brod des Himmels zu.

Mephistopheles.

Nenn' zwischen Höll' und Himmel mir den Damm,
Den Ort, wo Gut' und Böse sich zerklüften!
In das Erhabne, wie in einen Schwamm,
Saug ich mich ein mit meinen süßen Giften.
Ich ziehe Gottes Mantel an,
Frisir' mein Haupt mit des Olympiers Locken;
Auf leisen wollnen Socken
Schleich' ich zur Schwärmerei heran,
Und bring' durch ein'ge salbungsvolle Sprüche
Die arme Seele in die Brüche.

Faust.

Ich sah es heut' —

Mephistopheles.

Woran?

Faust.

An jenem Dänen.

Mephistopheles.

Den jungen Hansen wollt' ich spänen
Vom Euter milchiger Doktrinen.
Das hat so blaue, blonde Frühlingsmienen,
Das ist in ew'gem Stolz, in Hochmuth und Allarm
Und kitzelt nur dem Teufel unterm Arm.

Faust.

Wie glücklich war er nur, als wir Opheliens Schatten
Ihm vorgezaubert hatten.
Er glaubt' an die Gespenster.

Mephistopheles.

Still, still, da lauscht das junge Blut am Fenster.

Dritte Scene.

Faust's Herberge. Von Innen.

Faust, der Hund, Hamlet (pocht draußen).

Faust.

Wer sucht mich in so später Nacht? Herein!

Hamlet (tritt ein).

(Für sich.) Behüt mich Gott, ich sehe wahrhaftig nur Einen. (Laut.) Mein Lieber, ihr habt auf dem Markte so verwunderns- werthe Dinge besprechen können, daß ich Euch bitte, mir das- selbe Weib, was wir sahen, zum andern Male vorzuzaubern.

Faust.

Möchtest Du nicht lieber Pygmalion seyn, der aus einem todten Stein einst Leben schuf, und von mir die Formel jener geheimnißvollen Schöpfung lernen? Dies wäre eines lernbegie- rigen Mannes würdiger, als der Kitzel Deiner Neugier, den Du von mir verlangst.

Hamlet.

Ich nehme Deine Meisterschaft als ein Wunder, dessen Er- klärung mir keine unruhige Stunde macht. Ich will nur Ophe- lien wiedersehen, und jene fröstelnden Schauer über meinen Nacken rieseln fühlen, die zwischen Furcht und Wollust eine so unaussprechliche Mitte halten.

Faust (für sich).

Die lallende Kindheit! sein unnachdenkliches Wandeln an einem Abgrunde, den er nicht sieht, diese naive Empfindungs- losigkeit gegen das, was mit helleren oder dunkleren Farben auf den Teppich der Wesenheiten aufgetragen ist, bringen mich in

Empörung. So sollen die Geister der Unterwelt sich selbst in Deine Arme werfen und ein Maal auf Deinem Körper zurücklassen, daß Du in ewiger Unklarheit seyn wirst, welches Deine Heimat ist!

Hamlet.

Besinnt Euch nicht! Laßt die Elfen ihre klingenden Tänze beginnen und zieht von dem unsichtbaren Reiche der Geister die verhüllende Decke weg!

Faust
(mit dem Zauberstabe).

Heus, Heus, Mephistophele! Sprenge die nächtlichen Felsen und öffne dem lechzenden Auge ein Thal, lieblich beschienen vom Staub des rollenden Sonnenwagens! Laß über einen blumigen Wiesenplan sich das Dach der schattigen Rebe strecken und deren zarte Ranken das Haupt eines Weibes küssen, das Du kennst. Pfeif' auf einem Lindenblatt und locke die Vögel des Waldes, daß sie die üppigen Verschlingungen Deines Werkes beleben, daß sie die Schnäbel wetzen zu süßen Präludien süßrer Zärtlichkeiten! Mach den Schluß, heus, Mephistophele!

Und es geschieht also.

(Faust und der Hund sind verschwunden).

Hamlet. Ophelia.

Hamlet.

Ja, sie ist's, Ophelia! Die weiße Lilie, beschienen von dem glühenden Roth der Muskatellertraube! Ob ich ihr nahe? Mein Fuß zögert aufzutreten; denn ist dies nicht Alles die verwirrte Täuschung meines Auges?

Ophelia.

Grüß Dich Gott, Hamlet!

Hamlet.

Grüß Dich Gott? Sie ist kein Schatten der Hölle.

Ophelia.

Du bist stolz geworden, Prinz! Und so blaß, das Auge trocken, wie verdurstend. Hat Dir draußen Niemand die Furchen von der Stirn geküßt? Nur die Lippen scheinen die Canäle des heißen Blutes geworden zu seyn; sie schwellen wie die Kirsche, die zu zerspringen droht.

Hamlet.

Es ist Opheliens Stimme; aber ihre Worte verrathen die Blume nicht, die feuchte Perlen weinte, wenn man sie nur etwas härter ritzte.

Ophelia.

O Hamlet, befrage den ganzen Hof, ob ich je eine Vergessenheit Deines theuern Namens verrathen habe! Auf meinem Herzen trug ich die Angedenken, die ich in der Stunde des Scheidens aus Deinem Haare schnitt, wohl gezählt, zwei hundert sieben und fünfzig blonde Seidenfäden.

Hamlet.

Jetzt erst erkenn' ich sie. Diese kindische Naivetät steht ihr reizend schön, und verräth mir all die holden Schüchternheiten, die bei dem ersten Küssen an ihr aufflatterten, wie ein Schwarm verjagter Tauben.

Ophelia.

Glaubst Du, Hamlet, daß die Liebe, die Nachts verzweifelnd nur das Bett an ihren Busen drückt, nicht jenen Pflanzen gleicht, welche die Glut des Treibhauses aufschwellt und zitternd die Blätter ihres durstigen Kelches öffnen läßt?

Hamlet.

Sie ist's; aber wie umgekehrt — Lockender als je ist diese Stimme — Ophelia, nun den Kuß des Wiedersehens! (Ophelia verschwindet.) Da ist sie hin! Ich bin wie Irion, und habe statt der Juno eine Wolke im Arm.

Geisterstimmen.

Seht, seht, er stürzt dem Schatten nach, wie berauscht von einem Liebestrank. Sein heißes Verlangen sengt das frische

Grün des Feldes gelb. Immer enger, enger schieben sich die Hügel zusammen und die Hindernisse, die unter seinen Füßen wachsen, hemmen den stürmischen Lauf. Hamlet! Hamlet! Wahnsinnverblendeter! Dort ist Ophelia! An dem hohen Fenstergitter des Thurms flattert und weht ihr Schleier. Sie winkt. Sie weint. Sie streckt die Hände, die hülflosen, gefesselten Hände aus nach Dir; rette sie!

Hamlet

(vor einem Thurm in einer finstern Gegend).

Mein Athem schwindet. Ich hörte von Männern, die heim'ich liebebezaubert sind, daß man Johanniskräuter in ihre Schuhe legt, und sie zu laufen zwingt, Meilen weit, um mit dem triefenden Schweiß das Gift, das ansteckende Gift der Liebe, aus ihren Adern auszusieden. Aber das Bild will mich nicht verlassen und lächelt mich aus Busch und Baum mit so anmuthsvollen Zügen an, daß ich hinsterbe im Verlangen nach Dir, Ophelia!

Ophelia

(oben am Fenster des Thurms).

Wer ruft mich? Bist Du es, Hamlet?

Hamlet.

Hinter dem eisernen Gitter schimmert es weiß.

Ophelia.

Mir ist's als wär' ich auf Greifen durch die Luft geflogen; aber es war nur mein Vater, der mich aus Deinen Umarmungen riß und in diesem Thurme die überquillenden Gefühle büssen läßt. Du bist es doch, was unten zwischen den Gebüschen geht?

Hamlet.

Ich hör' eine weibliche Stimme, etwas tiefer, als die Opheliens ist. Sollte sie selbst jenes weiße Schimmern seyn?

Ophelia.

Nimm diese Blume, Hamlet, die ich hinunterwerfe und

drücke sie an den Stein, so wird er überall weich werden und Dir sein Ersteigen erleichtern.

Hamlet.

Was fällt dort? Ein Hasenschwanz — aber sieh, die Mauer weicht, wenn ich mit dem Dinge drücke. Ich steig' in die Nischen. Sie ist's. Ich klimme hinauf zu Dir, Ophelia! Da — da — faß meine Hand — hilf mir, lächelndes Bild! Ophelia! wo ist sie?

Geisterstimmen.

Wo er sie faßt, gerinnt die Luft in Nebel. Nur dem Gelüst, nicht der keuschen Liebe, hält der Zauber Stand. Seht, seht, wie sich die dunkeln Schatten der finstern Schlucht allmählig erhellen, wie unter Hamlet, dem unablässig steigenden, sich das alte Gemäuer in Marmortreppen verwandelt! Tausend Lichter werfen ihre blendenden Strahlen auf die glatten Wände eines Pallastes, dessen Echos von den Tönen einer verführerischen Musik widerhallen. Dort von den Säulen ergießt sich ein Strudel tanzender Paare, rechts ein andrer, ein dritter, — o wie die Lust den Fuß beflügelt! Wie sie schnell vorübergleiten und sie sich winken lächelnd, mit rosigem Lächeln. Hamlet! Hamlet! Du zauderst? Suchst Du sie, die Wollustschwellende? Blicke hin, sie lüftet im Taumel der Lust den Gürtel, unbewußt den Gürtel der Jungfrau, und die Gewänder flattern, nicht mehr besorgt, was sie verbergen sollen! Sie winkt, — ach zittre — Sie winkt zum Werk der Liebe!

Hamlet
(auf einem rauschenden Feste).

Ich fasse blind hinein, in die Reihen der Mädchen, weil ich sie überall zu sehen glaube, die ich suche. Ich schwinge mich einen Augenblick in den wonnigen Reigen und sehe dann die Täuschung. Ah, dort rauscht ihr Gewand!

Ophelia.

Wie ihm die Lichtstrahlen immer den Staar stechen, und

er immer wieder erblindet! Er sieht mich überall und täuscht sich überall.

Hamlet.

Beflügelte Libelle, weile! Das ist sie nicht — das — das — Ophelia, flieh in den Schatten jenes stillen Gemaches!

Ophelia.

Wühle nicht so in meinen Locken, Sturmwind! Still! still! Laß die Quelle, die aus jenem Becken rieselt, sich murmelnd in das Geflüster unserer Liebe mischen! Hamlet! Du Rasender! Du hast keine Worte mehr, nur Seufzen. Ich zittre: was beginnst Du, Hamlet! —

Geisterstimmen.

Der Vorhang fällt. Die Geigen weinen nicht mehr; die Töne des Hornes verschwinden in das Rauschen des Waldes. Alles wird dunkel. Nur wir, wir, die Zeugen der Natur, decken leise den Vorhang auf und lauschen, wie sie seufzt, wie er lacht, wie sie sinken und sich heben — ach, ach! wir spitzen die kleinen Augen vergebens; vergebens, wir sehen nichts, nichts als die Nacht und das undurchdringliche Chaos.

Faust's Herberge.

Faust.

Er schläft noch immer, der gute Thor. Er weiß nicht, daß er in den Armen der Hölle schläft.

(Hebt den Vorhang des Bettes zurück, wo Hamlet neben dem Hunde liegt. Der Hund kriecht wedelnd zu Faust herunter.)

Pst! Stör' ihn nicht, Satan, aus seinem Himmelstraume. Er wird nun hingehen in die Welt, zerrissen, unkräftig, nur lebend in dem Schatten, den er wirft. Alle seine Worte werden an dem haften, was er flieht, und seine Entschlüsse werden grade daran scheitern, womit er sie auszudrücken sucht. Wie ein schwankes Rohr wirst du hin und hergewiegt werden, armer

Knabe! Du wirst den Himmel zu umarmen glauben, und nie ahnen, daß die Hölle dir einen unvertilgbaren Fleck wie einen Stempel aufgedrückt hat! Diese Bewußtlosigkeit aber und Unklarheit wird Dich retten; ja, das, was Du der Hölle verdankst, wird Dich dem Himmel erhalten.

Die Sonne langt schon über den blauen Rand der Fichtenwälder herüber. Der Hahn krähet zum Zweitenmale. Es ist Zeit. Draußen wird es laut. Fort, fort!

(Faust und der Hund verschwinden.)

Stimmen draußen.

Hamlet, Hamlet!

Horatio (draußen).

Hier ist die Thür offen. (Tritt ein.) Sieh da Hamlet! wir bringen Dir eine ernste und freudige Botschaft.

Hamlet.

Was ist?

Horatio.

Ernst ist der Tod Deines Vaters. Eines Tages in der Schlafstunde nach dem Essen traf man ihn kalt im Garten, mitten unter Blumen, die wehmüthig blickend über ihn ihr duftiges Haupt senkten.

Hamlet.

Mein Vater!

Horatio.

Freudig aber ist es, daß die Krone auf Deinen Scheitel wartet.

Die Uebrigen.

Heil, König Hamlet!

Hamlet.

Ich dank' Euch! Jetzt auf! nach Dänemark!

Seydelmann
und
die Theater-Recensenten.

Von

August Lewald.

Wenn ich gleich mit großer Aufmerksamkeit den Gang der Angelegenheiten bei den deutschen Theatern in diesem Jahre verfolgte, so fand ich doch nichts von besonderer Erheblichkeit oder was nur entfernt mit Seydelmanns Auftreten in Berlin verglichen zu werden verdiente. Einige Dichter haben wieder Schauspiele, einige Uebersetzer Nachbildungen geliefert, ohne eine dauernde Wirkung damit hervorzubringen; die alte Leier mit dem gewöhnlichen Refrain von Lob und Tadel ertönte, ohne mehr als die gewöhnliche Langeweile zu erregen; die Künstler endlich, wie man die Schauspieler durch die Bank zu benennen gewohnt ist, reisten hin und her, spielten da und dort, ohne das Publikum theilnehmender zu machen, die Directionen reicher und die Alltags-Kritiker verlegner; denn diese Kunst konnte füglich noch auf ihre Weise abgefertigt werden. Aber die Komödie mit dem, was drum und dran hängt, ist wirklich noch nicht zu dem flachen Spaß geworden, wie sich Einige gern einbilden möchten. Die Schauspielkunst ist noch nicht der Ball, den man den jungen Katzen hinwirft, oder die Kugel, woran die Hunde ihre Zähne versuchen. Erscheint der Spieler, der im kühnen Wurfe den Ball beschwingt, die Kugel zum sichern Ziele schleudert, so stehen Katzen und Hunde unten da, begreifen nicht, woher plötzlich den Dingen die Flügel gewachsen sind, und knurren und bellen seitwärts, oder machen auch wohl einen Sprung, um ihr Spielzeug wieder zu erreichen — aber vergebens. Je nun, knurren und bellen mögen sie immerhin, wen kümmert das? —

Das Berliner Theater soll — wie Manche prätendiren — zu den Aristokratien gehören. In der Kunst gibt es aber weder

Aristokratien noch Monopole; wo solche Anmaßungen statt finden, sind sie verwerflich und lächerlich. Aber wenn die Berliner Schauspieler auch alle eingeborene Söhne von Fleck, Devrient und Iffland wären, so wären sie nicht von komödiantischem Adel, jetzt aber sind sie es um so weniger, da mehr als anderswo der Zufall sie zusammengeschneit hat, und die Bretter an der Wien den Helden, die Bretter in München die Liebhaberin herleihen mußten, dieser Winkel Deutschlands diesen Charakter, jener einen andern. Daß aber unter solchen Verhältnissen ein Heranbilden und Heranreifen der Künstler an dem Maaßstab der ältern Berliner Kunst und Kritik nicht gedacht werden kann, ist einleuchtend. Von Fleck ist längst alle Spur verweht; ohne Tieck, der ihn gern auf Kosten Ifflands erhob, und einige mündliche Ueberlieferungen, die aber nun auch seltener zu werden anfangen, würden wir wenig von seiner Vortrefflichkeit wissen; die gleichzeitigen Theaterblätter erwähnen seiner selten anders, als eines geschätzten Schauspielers, der gute Naturgaben besessen. Auch Iffland ist nur noch von den ältern Mitgliedern der Berliner Bühne gekannt; sein Geist, sein Einfluß auf die Darstellung ist mit ihm und seinen Stücken verschwunden. Die Grundsätze, die ihn leiteten, sieht man jetzt nur selten mehr in Anwendung gebracht. So war Ifflands Organ z. B. nicht von der Art, daß es für ihn einnehmen konnte. Er selbst pflegte Vertrauten oft mitzutheilen, wie er es damit halten müsse, um eine günstige Wirkung zu erzielen; er wußte durch den Kontrast Wunder zu wirken, und so wie der Maler nicht die reine Farbe aufträgt, sondern durch die Tinten, welche er daneben setzt, sie erst in vollster Wirkung erscheinen läßt, so war auch Iffland kräftig, stark, hoch, tief, nur immer durch das Mehr oder Minder, nach weisester Berechnung. Wären wir vor 25 Jahren schon so weit in der Kunst zu kritisiren vorgeschritten gewesen, dem armen Iffland hätte man sein mangelhaftes Organ unbarmherzig vorgerückt, [illegible] nicht darauf Rücksicht genommen, daß er durch Beobachtung [illegible] Studium es nicht nur erträglich, sondern in gewissen

Fällen bewundernswerth zu machen verstand. Was Devrient betrifft, so war er stets als ein hors d'oeuvre zu betrachten. Es war eine räthselhafte Natur, ein Komet, der seine eigenthümliche Bahn in dem Kunstsysteme verfolgte, ohne sich um die der Andern zu kümmern. Seine Erscheinung frappirte stets, sein Einfluß auf die Kunst im Allgemeinen kann nicht nachgewiesen werden; er war jedenfalls eben so problematisch, als der der Kometen auf das Weltsystem. Diese drei „großen Todten," wie einige Berliner Kritiker mit rührender Pietät sie nennen, liegen nun schon längst im kalten, märkischen Sande, und ihre Spur war verweht, und neue Lorbeeren grünten für Jeden, der sich darum bewerben wollte. Der den Wallenstein, den Essex spielte, dachte der an Fleck? Der den Shylock und den Lear verarbeitete, wollte er es nicht besser machen als Devrient? Mochte sich Jemand noch in Iffland'schen Charakteren einen Dank holen? und gaben sie nicht auf seinem Theater, die Parodie seiner Hagestolzen, und fühlten nicht eher die Unschicklichkeit, bis man es ihnen öffentlich zurief. Und Devrient! Mußte er nicht oft in den letzten Jahren seines Lebens durch die kleinen Theaterklatschblätter belehrt werden, daß er es war, der ein gutes Stück durch schlechtes Memoriren und andre physische Schwächen zu Fall gebracht? Ich führe nur den „Arzt seiner Ehre" an, worin er den Don Gutierre spielte, und verweise auf die Berliner Recensionen bei dieser Gelegenheit.

Man sieht hieraus, daß, wer so mit seinen Ahnen umgeht, sich ihrer nicht sehr würdig bezeugte. Der ächte Aristokrat ist stolz auf seine Nase, und wäre sie die häßlichste von der Welt, weil im Jahr 1200 bereits diese Nasen in seinem Geschlechte blüheten; der ächte Aristokrat hält seine Kaste rein und wacht über ihre Vorrechte, aber auch über ihre Eigenthümlichkeiten; der ächte Aristokrat ist stolz im bessern Sinne, er gibt seine Sache verloren, wenn er sie nicht retten kann, aber er erwartet nie Abhülfe seiner Noth von der Canaille. —

Haben nun aber die Berliner Schauspieler so unsichre Urkunden über ihren alten Adel, wie steht es da erst mit jenen, die das Berliner Publikum, als Gesammtheit, darüber aufweisen möchte? „Wer in Berlin gefallen hat,“ behaupteten einige der Bescheidnern aus der dortigen Kunstrichterschaft, „der darf sich erst selbst sagen, daß etwas an ihm sey!“ Das ist eine sehr schnurrige Behauptung; ich dächte, darin hätten die paar Millionen übrigen Deutschen auch noch ein Wörtchen mitzureden, denen es nie einfiel, aus Berlin den Sitz ihrer Gesammtbildung machen zu wollen, oder mit andern Worten, sich gleich den Franzosen zu centralisiren.

Wer in irgend einer Provinz Frankreichs lebt und in sich die Kraft verspürt, sich auszuzeichnen, oder wer ein Talent zu besitzen glaubt, womit er der Welt und sich selbst nützen könnte, dessen Streben ist darauf gerichtet, nach Paris zu gelangen, wo ihn Unterstützung und Anerkennung erwarten, wo Andre, gleich ihm gesinnt, schon früher ihren Wohnsitz nahmen, wo er daher sicher ist mit den Ersten seiner Nation in Berührung zu kommen, und alle Hilfsmittel zu finden, die ihm eine französische Provinz nicht gewähren kann. Wenn daher Paris bis jetzt sich das Recht der ersten Stimme anmaßte, so hatte es seine triftigen Gründe dazu, wenn schon in neuester Zeit selbst in Frankreich an einer Decentralisation mächtig gearbeitet wird. Besonders ist dies in Theaterangelegenheiten, so untergeordnet diese auch seyn mögen, und in dem Gebiete der schönen Literatur der Fall. In diesen Bereichen will nun die Provinz ihre Unabhängigkeit durch originelle Werke und eine ihr eigenthümliche Kritik behaupten, die sich um die Aussprüche der Pariser schönen und gebildeten Welt nicht kümmert.

Was aber sollte in Deutschland auf eine solche leiten? was gerade Berlin die Ehre einer Centralstadt verschaffen? Ist nicht die Masse Gebildeter in Deutschland auf eine ziemlich gleiche Weise vertheilt? Leben nicht oft die größten Gelehrten und Männer von dem feinsten Geschmacke in kleinen Städten? Wie

zerstreut wohnen nicht unsere berühmtesten Schriftsteller, unsere Dichter im lieben deutschen Vaterlande, ohne jemals daran gedacht zu haben, nach Berlin zu gehen, um Mitglieder des dortigen großen Sanhedrins zu werden.

Wo gibt sich bei uns wohl ein sympathetischer Zug nach Berlin kund, zu dem Verwandten, Gleichgesinnten, Ebenbürtigen? Viele Süddeutschen tragen vielmehr eine vollkommene Abneigung gegen Berlin ganz offen zur Schau, deren Ursache ich hier nicht zu untersuchen mich verstehen will. Aber selbst Preußens Centralstadt ist Berlin nicht einmal. Jede Provinz hat auch dort wieder ihre eigene, und der Breslauer ist zu sehr von seinem halböstreichischen, der Königsberger von seinem halbsarmatischen, der Kölner von seinem rheinländischen Charakter erfüllt und durchdrungen, diese zusammengebrachten Provinzen bewahren in gewissen Dingen noch so viel Eigenthümliches, worin sie ihren Stolz setzen, daß sie die Hauptstadt der Mark, mit allen ihren Herrlichkeiten, so oft sich Gelegenheit dazu bietet, belächeln, aber niemals sehnsüchtige Blicke dahin schicken werden. Und wo wären denn auch wohl die Werke, die Berlin vorzugsweise zu Tage förderte, um sich in der allgemeinen Bewegung den großen Vorsprung zu sichern, den es so gern in Anspruch nehmen möchte. Sind es etwa Werke der ernsten Wissenschaft oder der schönen? Werke der bildenden Künste oder der Musik? Sind es seine periodischen Hervorbringungen, Journale und Zeitungen, die in dem übrigen Vaterlande den Ton angeben, die Geschichte des Tages im weitern Sinne reich entfalten, oder die Welt mit neuen Ansichten bereichern, durch neue Entdeckungen belehren? Welche Stadt erfreuete sich in dieser Hinsicht nicht eben solcher, zum größten Theile besserer Institute? — Und wenn wir hier auf unsern Gegenstand, das Theater, zurückkommen, was hat Berlin darin vor andern Städten voraus? oder vielmehr, wie weit bleibt es darin gegen viele andere deutsche Städte zurück? Es hat keine Schule, wie sie Weimar unter Göthe, Hamburg unter Schröder hatte, und Stuttgart jetzt unter Seydelmann

besitzt; es hat kein Publikum von eigentlichen habitués, wie das Wiener Burgtheater, das darin mit dem Théâtre-français in die Schranken treten kann; es muß nothgedrungen und oftmals wider Willen die großen Talente anderer Theater anstaunen, die diese ihm senden, während viele seiner berühmten Namen in andern Städten leer ausgehen; es muß uns zugestehen, daß seine meisten Berühmtheiten nur in den Mauern Berlins Währung haben, indessen Eßlair und die Schröder in München sind, die Lindner in Frankfurt, die Haitzinger in Carlsruhe, Löwe in Wien und Seydelmann in Stuttgart. Dies löset, wie ich glaube, den unbesonnenen Ausruf eines Tagblattkritikers: „von Stuttgart aus will man den Berlinern zeigen, wie Komödie gespielt werden soll!“ in sein Nichts auf. — Es ist nicht genug von sich selbst eine große Meinung zu haben, sondern sie muß auch anerkannt seyn, sonst wird sie zur Anmaßung.

Es wäre lächerlich, läugnen zu wollen, daß Berlin, als eine der volkreichsten Städte Deutschlands, nicht auch eine, seiner Einwohnerzahl angemessene Menge gebildeter Leute besitzen sollte, daß sein Publikum nicht rasch und beweglich sey, und sehr empfänglich für die Werke, die das Theater gut oder übel zur Anschauung bringt. Von dort aus ist schon manchem redenden oder singenden Mimen der erste Lorbeer zugeworfen worden; Berlin hat schon manchem dieser Künstler seinen Namen gemacht, der aber nur dann auch in andern Städten anerkannt wurde, wenn wirkliches Verdienst sich an denselben knüpfte. So war Dem. Sonntag ziemlich unbekannt von Wien, Dem. Schechner von München nach Berlin gekommen; so wurde Mad. Crelinger berühmt, die sich dort ausgebildet hatte. Mit Männern war man hingegen nicht so glücklich; diese Berliner Berühmtheiten gelangen nicht so ganz, so sehr sie auch von den dortigen Journalisten erhoben wurden. — Wollte man, wie Einige derselbeb thun, das Berliner Publikum geradezu ein „gutmüthiges“ nennen, so hätte man unrecht. Es ist wohl empfänglich und leichtbeweglich im Allgemeinen, ein nicht unbedeutender

Theil desselben findet aber eine zu große Lust am Kritisiren, setzt ein zu festes Vertrauen auf seine Halbbildung, und hegt eine zu lebhafte Sucht, geistreich zu erscheinen, als daß er sich ohne Rückhalt dem Genusse des Augenblicks hingeben sollte, wie es guthmüthige Leute immer zu thun pflegen. Das Berliner Publikum hat sich als schnellaufbrausend und jähzornig oft schon erwiesen. Die Herren in Berlin, welche jene Behauptung aufstellten, müssen kein historisches Gedächtniß haben, denn es ist nicht anzunehmen, daß sie von einem ärgerlichen Vorfalle mit der Bethmann, von dem berüchtigten Prozesse gegen Wurm, von des Sänger Fischers Abgang, und noch manchem neuern ärgerlichen Ereigniß, das ich hier nicht anführen will, nicht auch einmal etwas gehört haben sollten; sie, die Fleck's und Iffland's Größe definiren, daß man denken sollte, sie haben jene Schauspieler so genau gekannt, als manchen Herrn von Heute, und damals schon dieselbe Einsicht und Kunstliebe Jenen gewidmet, die sie jetzt für diese so unparteiisch zur Schau legen.

Alexander von Humboldt sagte von diesem guthmüthigen Publikum: „Die Berliner sitzen im Theater, nicht um sich an dem Spiel der Schauspieler zu ergötzen, sondern als gälte es einen Mord zu richten;“ und erst vor wenigen Tagen las ich in einem Berliner Blatte, bei Gelegenheit der Beurtheilung eines dortigen Schauspielers: „Er war köstlich! jeder Zoll ein naseweiser, gemüthloser, Alles bekrittelnder Berliner.“ Da ich nicht viel auf solche Urtheile gebe, so will ich es indessen gern für etwas übertrieben halten. Doch hat man stets ziemlich allgemein dafür gehalten, daß das Berliner Publikum zur Malice neige, gleich dem Pariser.

Seydelmann kam mit einem fertigen Ruf zu diesen Berlinern. Hier war ihnen nichts mehr zu thun überlassen. Er hatte bereits in den meisten deutschen Städten sich bewährt; Menzel und viele andre größere oder kleinere kritische Lichter hatten bewiesen, daß in unsern Tagen kein bedeutenderer Schauspieler lebe, und daß wir einstweilen wohl mit ihm zufrieden seyn können, bis einer käme, der ihm den Rang streitig machte.

beruhigen konnten. Das Ganze verdiente in den Annalen des deutschen Theaters aufbewahrt zu werden. Ich will hier versuchen, diese Geschichte zu geben. Es ist am Besten, wenn man sich in solchen Dingen an Thatsachen und ihre Zeitfolge hält.

Seydelmann hatte für sein erstes Auftreten in Berlin den Carlos in Clavigo und den Koch Vatel gewählt. Seine Vielseitigkeit, mehr aber noch seine Vielgestaltigkeit, ist zu überraschend, als daß er sich dieses Mittels nicht hätte bedienen sollen, um seiner Kunst auf fremdem Boden Freunde zu gewinnen. Es schien ihm um so mehr erlaubt, als er zu seinem Debut keine jener Rollen wählte, die man in der Kunstsprache der Schauspieler „dankbare“ zu benennen pflegt. Daß sie dessenungeachtet für ihn zu dankbaren wurden, ist jetzt bekannt, obgleich seine bedeutendsten von dem Repertoir des Berliner Hoftheaters ausgeschlossen bleiben mußten, theils weil sie nicht einstudirt waren, theils aus andern Rücksichten.

Nach dem abgeschlossenen Vertrage sollte er sich nur an zehn Abenden zeigen, und eine weise, Alles genau erwägende Wahl war daher vor Allem unerläßlich, um die Interessen des Künstlers zu wahren. Auf seinen Genius vertrauend griff er zuerst zum Carlos. Seydelmann besitzt so viel Selbstkritik, daß er, abgesehen von den zahlreichen Erfolgen, und was ihm öffentlich und im Vertrauen über diese Rolle schon gesagt wurde, genau wußte, auf welcher Höhe seiner künstlerischen Stufenleiter sie sich halte. Er wollte den Berlinern einmal einen Begriff von seiner Kunst geben, die in etwas Anderem besteht, als in den gewöhnlichen Flausen und Männchen, die auf Stampfen und Klatschen losarbeiten. Für die zweite Rolle an diesem ersten Abende

glaubte er den Reiz des Kontrastes anführen zu können, und hoffte, daß das schwache Stück in Berlin weniger als anderswo Uebelwollen erregen möchte, da seit Jahren dort nicht nur eine kleine französische Gesellschaft diese Stücke in der Ursprache gibt, sondern auch unzählige Uebersetzungen von dergleichen von Berlin aus auf die deutsche Bühne sich verbreiteten.

Seydelmann erschien und kein Beifall des Empfangs rauschte ihm entgegen; eine Bewillkommnung, die wenig mehr als ehrende Auszeichnung, sondern nur als Akt der Höflichkeit gelten kann, den man gegen Jeden übt, der mit einiger Anwartschaft auf gastfreundliches Entgegenkommen ein fremdes Theater betritt. Seydelmann war aber überdies noch berufen worden, man hatte ihn erwartet, alle Blätter hatten ihn verheißen, seine Ankunft war das Gespräch in allen Gesellschaften seit mehren Wochen schon gewesen. Man sieht hieraus, daß kein geschäftiger Freund irgend einen Schritt für ihn gethan hatte; Seydelmann selbst hatte keinen der Parterrekönige besucht, und überließ sein Schicksal seinem Talente und seinem Stern. Wer ihn näher kennt, wird wissen, wie fest er stets darauf vertraut und wie glücklich ihn dieses Vertrauen macht.

Nach den einstimmigsten Berichten soll das Publikum bei seinem ersten Erscheinen befrembet gewesen seyn. Man war von starrer Aufmerksamkeit gefesselt, und sah sich nach seiner kurzen Scene verlegen fragend an, was man denn nun eigentlich gesehen habe? ob dies der große Schauspieler aus Stuttgart sey? Einen Augenblick später, und das ganze vollgepfropfte Haus war zur Besinnung gekommen, und hatte die Einsicht erlangt, daß dies nichts als eine Fopperei sey. Seydelmann, der ruhig in der Kouliſſe stand, dachte gewiß nicht daran, daß vorläufig in jenem Augenblicke alle Minen in dem Berliner Parterre gelegt waren, ihn, seine Kunst und seinen Namen in die Luft zu sprengen.

Die Gewohnheit thut hier viel. Wenn man Jahre lang daran gewohnt ist, Schimmer für ächten Glanz, Lärm für Kraft,

Aufgeblasenheit für Würde zu halten; wenn man Dicke, Größe, Geschrei, ausgreifende Bewegungen erwartet, und nichts von allem findet, sondern einen schmächtigen Mann im schwarzen Rocke vor sich sieht, der sehr gleichgültig einige Worte sagt, als hätte er gar nicht die Absicht, daß sie von Andern noch verstanden werden, als an die er sie richtet; so ist es verzeihlich, daß man weniger in jener Stunde an den Carlos des Stücks, als an Herrn Seydelmann, den großen Schauspieler, dachte, und sich innerlich über unerlaubte Täuschung beklagte. Aber aus diesem einzigen Vorfalle ist zu erkennen, daß Schauspieler und Zuschauer in Berlin seit Iffland bedeutend im Geschmacke zurückgegangen sind; ich sah die Bethmann eben so anspruchlos und wenn ich so sagen darf — geringfügig auftreten, und sah sie anstaunend bewundern, weil Jedermann sogleich erkannte, wie innig wahr sie das Darzustellende selbst war. Und nicht bloß in Berlin fühlte ich das mit, sondern auch in einer Stadt, wo sie vor einem fremden Publikum zum ersten Male auftrat. —

Das Stück hatte seinen Gang, und da es von den einheimischen Schauspielern sehr gut dargestellt wurde, so dachte man vielleicht gar nicht mehr an den Fremden, als dieser mit einem Male im vierten Akte wieder erschien, und nun einen solchen Sturm des Beifalls erregte, daß alle Journale, ohne Ausnahme, am andern Morgen nicht genug davon berichten konnten, und sich zum Theil in den lächerlichsten Lobeserhebungen darüber vernehmen ließen. Sie sprachen von rednerischem Feuerwerke, prächtigen Raketen, Leuchtkugeln u. s. w. Dieses ruhige, besonnene Spiel, diese tiefe Wahrheit in der Entwickelung des Charakters, diese Macht der Rede, in der langen kunstvollen Auseinandersetzung, konnten ihre Wirkung nicht verfehlen, und der unscheinbare Mann, den man nicht einmal begrüßen wollte, den man kalt und befrembet, nach dem ersten Auftreten den Rücken kehrte, ward nun mit einem Beifall überschüttet, wie ihn der wackre Pyramus weder mit den tiefsten Tönen seines

Bauches, noch mit des Löwen Girren: „mein Thisne schön, und Fräulein schön!“ hervorzurufen versteht. —

Als Seydelmann hierauf in der Küchenschürze erschien, war er dem Publikum schon wie ein alter, guter Bekannter. Man soll, nach den ersten Berichten über den Vatel, aus dem Lachen gar nicht herausgekommen seyn, und wer Seydelmann in dieser Rolle gesehen hat, wird sich das leicht erklären können. Später wollte man seine Komik trocken nennen und meinte, es sey in dem Stücke denn doch wohl mehr um einen Spaß zu thun, als einen Charakter durchzuführen. Das ist aber nun wieder ein trauriges Zeichen des herrschenden Geschmacks. Die Possenreissereien in's Blaue, die dummen Witze und Anspielungen, die ausser dem Rahmen des Theaters erst ihre Lösung finden, sind so gäng und gäbe geworden, daß sie fast alle Charakteristik aus dem Reiche der Komik verdrängt haben. Von jenen Bestrebungen wendet sich jedoch der gute Geschmack ab, wenn gleich wohl ein Ungebildeter, der gern lacht, oder ein Halbgebildeter, der das Theater nur der Verdauung wegen besucht, daran Wohlgefallen finden sollte. Die ältern bessern Komiker sind in diesen Fehler nie gefallen, und auch die Rolle des Vatel erheischt jedenfalls einen tüchtigen Darsteller, aber keinen Hanswurst.

Nach der ersten etwas übereilten Meldung der kleinen Blätter Berlins, beobachteten sie eine lange Pause über Seydelmanns ferneres Gastspiel. Dessenungeachtet hatte es seinen glänzendsten Fortgang. Einige unpartheiische Stimmen gaben kurze Notizen in den politischen Blättern und in Rellstab's Zeitschrift „Berlin“ erschien eine Reihe gediegener Analysen, die von Scharfsinn und einer gereiften Kunstansicht, so wie von der dabei unerläßlichen Würde und Rechtlichkeit zeugten. Die offene Opposition schwieg damals noch, aber sie war schon geboren. Sie wollte ihren Angriffsplan machen und war nur verlegen, womit sie beginnen sollte. Die Zeit drängte; etwas mußte geschehen. Die ersten zehn Rollen waren bald zu Ende und man sprach von neuen zwanzig. Das Publikum wurde nicht müde, sich zu

Aufgeblasenheit für Würde zu halten; wenn man Dicke, Größe, Geschrei, ausgreifende Bewegungen erwartet, und nichts von allem findet, sondern einen schmächtigen Mann im schwarzen Rocke vor sich sieht, der sehr gleichgültig einige Worte sagt, als hätte er gar nicht die Absicht, daß sie von Andern noch verstanden werden, als an die er sie richtet; so ist es verzeihlich, daß man weniger in jener Stunde an den Carlos des Stücks, als an Herrn Seydelmann, den großen Schauspieler, dachte, und sich innerlich über unerlaubte Täuschung beklagte. Aber aus diesem einzigen Vorfalle ist zu erkennen, daß Schauspieler und Zuschauer in Berlin seit Iffland bedeutend im Geschmacke zurückgegangen sind; ich sah die Bethmann eben so anspruchlos und wenn ich so sagen darf — geringfügig auftreten, und sah sie anstaunend bewundern, weil Jedermann sogleich erkannte, wie innig wahr sie das Darzustellende selbst war. Und nicht bloß in Berlin fühlte ich das mit, sondern auch in einer Stadt, wo sie vor einem fremden Publikum zum ersten Male auftrat. —

Das Stück hatte seinen Gang, und da es von den einheimischen Schauspielern sehr gut dargestellt wurde, so dachte man vielleicht gar nicht mehr an den Fremden, als dieser mit einem Male im vierten Akte wieder erschien, und nun einen solchen Sturm des Beifalls erregte, daß alle Journale, ohne Ausnahme, am andern Morgen nicht genug davon berichten konnten, und sich zum Theil in den lächerlichsten Lobeserhebungen darüber vernehmen ließen. Sie sprachen von rednerischem Feuerwerke, prächtigen Raketen, Leuchtkugeln u. s. w. Dieses ruhige, besonnene Spiel, diese tiefe Wahrheit in der Entwickelung des Charakters, diese Macht der Rede, in der langen kunstvollen Auseinandersetzung, konnten ihre Wirkung nicht verfehlen, und der unscheinbare Mann, den man nicht einmal begrüßen wollte, den man kalt und befremdet, nach dem ersten Auftreten den Rücken kehrte, ward nun mit einem Beifall überschüttet, wie ihn der wackre Pyramus weder mit den tiefsten Tönen seines

Bauches, noch mit des Löwen Girren: „mein Thisne schön, und Fräulein schön!“ hervorzurufen versteht. —

Als Seydelmann hierauf in der Küchenschürze erschien, war er dem Publikum schon wie ein alter, guter Bekannter. Man soll, nach den ersten Berichten über den Vatel, aus dem Lachen gar nicht herausgekommen seyn, und wer Seydelmann in dieser Rolle gesehen hat, wird sich das leicht erklären können. Später wollte man seine Komik trocken nennen und meinte, es sey in dem Stücke denn doch wohl mehr um einen Spaß zu thun, als einen Charakter durchzuführen. Das ist aber nun wieder ein trauriges Zeichen des herrschenden Geschmacks. Die Possenreissereien in's Blaue, die dummen Witze und Anspielungen, die ausser dem Rahmen des Theaters erst ihre Lösung finden, sind so gäng und gäbe geworden, daß sie fast alle Charakteristik aus dem Reiche der Komik verdrängt haben. Von jenen Bestrebungen wendet sich jedoch der gute Geschmack ab, wenn gleich wohl ein Ungebildeter, der gern lacht, oder ein Halbgebildeter, der das Theater nur der Verdauung wegen besucht, daran Wohlgefallen finden sollte. Die ältern bessern Komiker sind in diesen Fehler nie gefallen, und auch die Rolle des Vatel erheischt jedenfalls einen tüchtigen Darsteller, aber keinen Hanswurst.

Nach der ersten etwas übereilten Meldung der kleinen Blätter Berlins, beobachteten sie eine lange Pause über Seydelmanns ferneres Gastspiel. Dessenungeachtet hatte es seinen glänzendsten Fortgang. Einige unpartheiische Stimmen gaben kurze Notizen in den politischen Blättern und in Rellstab's Zeitschrift „Berlin“ erschien eine Reihe gediegener Analysen, die von Scharfsinn und einer gereiften Kunstansicht, so wie von der dabei unerläßlichen Würde und Rechtlichkeit zeugten. Die offene Opposition schwieg damals noch, aber sie war schon geboren. Sie wollte ihren Angriffsplan machen und war nur verlegen, womit sie beginnen sollte. Die Zeit drängte; etwas mußte geschehen. Die ersten zehn Rollen waren bald zu Ende und man sprach von neuen zwanzig. Das Publikum wurde nicht müde, sich zu

den Vorstellungen zu drängen; jene werthvollen Kritiker suchten diese gute Meinung wo möglich noch zu steigern, und die vermeinte Gefahr für solche Leute, die durch Seydelmanns Vortrefflichkeit in den Schatten gestellt werden konnten, war im Wachsen. Ein Abendessen soll von Jemanden gegeben worden seyn, wo der schöne Bund geschlossen wurde, in allen jenen kleinen Blättern, die den Theaterberichten ihre Spalten öffnen, geringschätzende, wegwerfende Kritiken über Seydelmann einzusenden. Aber nicht das Abendessen, nicht der Wein, nicht andere Vortheile, die sie von dem Gegner Seydelmanns erhielten, waren ihre einzigen Triebfedern, sondern die Rache gesellte sich dazu; denn Seydelmann hatte sie im Morgenblatt verhöhnt, und ihre Journale, die sie ihm mit gewohnter Hartnäckigkeit zusandten, schnöde zurückgewiesen.

— „Hier sendet Ihnen, Herr NN. dies Blatt.“

— „Was soll ich damit?“

— „Darauf abonniren.“

— „Ich brauch' es nicht; denn ich lese so etwas nicht.“

— „Es stehen auch Kritiken darin.“

— „Mir gleich.“

— „Auch über Sie werden Kritiken darin stehen.“

— „Ich bin sehr dankbar für diese Aufmerksamkeit, aber ich abonnire mich doch nicht.“

Solche Gespräche wiederholen sich bei fremden Künstlern, die nach Berlin kommen, wie mir von Vielen schon versichert worden ist. Bei Konzerten oder Beneficen erscheinen dieselben Abgeordneten wieder und verlangen für die Herren NN. eine gewisse Anzahl von Billeten, um „darüber sprechen zu können,“ wie sie es nennen. Wer nun aus Laune oder andern Gründen diesen Anforderungen nicht genügt, hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn er in einem Dutzend deutscher Journale, deren Korrespondenzler jene Herren sind, mit Schimpf und Spott überhäuft wird. Zum Glück liest so etwas auch nur wieder der kleine Theil des Publikums, den Neid und Schadenfreude beseelt,

also nur gewöhnlich die Kollegen des Künstlers, oder ein Trupp von müssiggehenden Kaffeehausbesuchern, die keiner bessern Lectüre gewachsen sind. Einen nachhaltigen Eindruck vermag so Etwas nicht hervorzubringen, und die wahren Kunstfreunde kümmern sich nie darum.

Die Schrift: „Seydelmann und das deutsche Schauspiel,“ sollte indeß den armen Harrenden die Bahn zum Angriff brechen. —

Ich habe in dieser Schrift mein Verhältniß zu Seydelmann mit einer Offenheit dargestellt, die nicht füglich weiter getrieben werden kann. Unser Beisammenseyn in der Jugend, als noch ein bedeutenderes Interesse für das Theater unter den Gebildeten lebte, das unsere Liebe für die Kunst nährte, und ihr eine so feste Richtung gab, wie ich sie allen meinen Widersachern wünsche, endlich unser Widerfinden in reifern Jahren bei veränderten Ansichten, Alles dies konnte nur von der Dummheit nicht verstanden, von der Bosheit verkannt werden. Man hat mich hie und da zu begeistert für meinen Gegenstand genannt, man hat mir zu großes Lob vorgeworfen, man hat eine Stelle eine liebenswürdige Phantasie geheißen; auf das Erste erwidere ich, daß ich in diesem Falle ohne Begeisterung nie zur Feder gegriffen hätte; auf das Zweite: daß meine Vorgänger nicht nur Seydelmann viel mehr gelobt haben und ihn mit Prädikaten beehrten, die ich nie anwandte, sondern daß Schauspieler von obscuren Namen noch heute und zu jeder Zeit bekomplimentirt und gelobhudelt werden, ohne daß sich eine Stimme dagegen erhöbe; auf das Dritte endlich, daß ich selbst jene Stelle nur für eine Träumerei ausgab, und daß man mir zu große Ehre erzeigt, sie liebenswürdig zu nennen.

Ich habe von Seydelmanns Vorzügen allerdings gesprochen, da es nicht in meinem Plan liegen konnte, sie zu umgehen, aber was ich sagte, hat sich überall bestätigt gefunden. Ich behauptete

nie, daß durch Seydelmann das non plus ultra der Schauspielkunst erreicht worden sey, sondern nur daß er in diesem Augenblicke das Bedeutendste in seiner Kunst leiste. Das Erstere wäre ein Unsinn gewesen, der sich von selbst widerlegt, das Zweite hat sich unumstößlich wahr erwiesen, und Niemand kann das Gegentheil behaupten. Ich durfte noch weiter gehen, da ich die berühmtesten zeitgenössischen Schauspieler sehr genau gekannt habe, sie in ihrer Werkstatt beobachtete, und einen prüfenden Vergleich zwischen ihnen und Seydelmann anstellen konnte. Ich habe, indem ich Seydelmanns accessorische Mittel zergliederte, unverholen gesagt, wie ich sie gefunden, aber ich habe zu zeigen gesucht, wie es ihm möglich ward, mit ihnen dennoch ein großer Schauspieler zu seyn, und wie dieser gerade in theilweiser Beschränkung, bei großem Bildungsvermögen und mit den edelsten geistigen Eigenschaften ausgestattet, die mächtigste Wirkung hervorzuzaubern vermag. Hat sich das Letztere nicht auch bewährt, trotz aller Ausstellungen der Kritiker, die an Seydelmanns Organ, Gemüth, Aussprache, Haltung, tausenderlei Kleinigkeiten auszustellen hatten?

Es gibt eine gewisse Sphäre in der Kunst, wohin sich die Krittelei nie verlieren darf. Der Kritiker muß hier zur Größe seines Gegenstandes sich hinaufzuschwingen versuchen. Wer im Shakspeare die schlechten Verse, einen Hiatus oder so etwas nachweisen wollte, würde sich lächerlich machen; wen in einem Raphael eine zu grelle Tinte, ein zu sichtbarer, unvertriebener Pinselstrich ärgerte, wäre seiner Beschränktheit wegen zu bedauern; wer endlich vor einem großen Schauspieler sitzend, nur darüber wachen wollte, ob er das a und o gerade so ausspricht, wie es östreichischen oder märkischen Ohren lieblich und gewöhnlich klingt, wäre zu kleinlich, um über das Wesen des Künstlers ein vollgültiges Urtheil ablegen zu können, oder ihn trieben andere Gründe, dieser elenden Jagd nachzugehen. Erinnert dies nicht an jenen Berlinischen Reisenden, den in Italien nichts erheben konnte; der beim ewigen Rom an die Flöhe der vergangenen Nacht

dachte, am rauchenden Vesuv sich über die Zeche des vorigen Abends ärgerte, und den an der adriatischen wie an der mittelländischen Küste, unter Palmen und Orangen, in der Marmorhalle, vor Gemälden und Kunstwerken, der Gedanke an die Heimat nicht verließ, an die philisterhafte Pfeife und den Bierkrug? der nicht für sechs Wochen Enthusiasmus, Gemüth, Geist genug hatte, um sich über jene süßen Gewohnheiten seines Daseyns und Wirkens zu erheben?

Ein geistreicher Kritiker Seydelmanns in der eleganten Zeitung hat, nachdem er alle seine Vorzüge angeführt, auch „seiner kleinen Fehler“ gedacht, und sie unter dieser Ueberschrift, seiner Kritik angehängt. Wenn denn auch davon gesprochen werden soll, geschehe es auf solche Weise, aber diese kleinen Fehler zur Hauptsache machen, hieße sich selbst zu einem großen Fehler stempeln.

Das Lächerlichste war, daß sie Seydelmann Genie absprechen wollten; aber auch das sah ich kommen. Ich kenne zu gut die vagen Traditionen, die von „Genie und genial“ bei den Theaterleuten herumspuken, und habe daher auch darüber in jener Schrift einige Worte gesagt. Er ist allerdings kein Genie in der Art, wie sie es verstehen, und wie ich es dort dargethan habe; es wäre schade um ihn, wenn er es seyn wollte. Wer aber seinen Mephistopheles, seinen Ossip, seinen Cromwell, die ganze lebensvolle Galerie seiner Meisterwerke sah, wird gestehen müssen, daß er etwas hinein zu legen wisse, was von andern Schauspielern unbegriffen bei Seite liegen bleibt, und daß man vor dem eigenthümlichen Stempel, den er seinen Gestalten aufdrückt, eine hohe Achtung hegen müsse. Räumt ihr das ein, ihr meine lieben Krittler, so nennt es, wie ihr wollt, nennt's Fleiß, Pedanterie, Verstand, Geist, und sucht eure Begriffe von Genie immerhin dort verwirklicht, wo ihr es bis jetzt zu finden wähntet. Nach euch wird auch Hofmann ein größeres Genie als Göthe seyn; Callot und Hogarth als Guido Reni und Andrea del Sarto; Auber als Gluck; wenn euch die Letzt-

genannten überhaupt für Genies noch gelten können. Das Genie sollte den Fleiß ausschließen, das Nachdenken, den Verstand? Und was wißt ihr davon, wie wahrhaft große Künstler jemals schufen? Das Genie läßt das Wahre und Aechte den Künstler finden, ob er es aber im ersten Augenblick oder nach langem Nachdenken findet, ist gleichviel, und wie viel Fleiß, Sorgfalt, Arbeit er auf die Ausarbeitung seines Kunstwerks verbrachte, kommt nie in Betracht und schmälert sein Verdienst nicht um ein Haar? Welche mechanische Fertigkeit, welche peinliche Vorbereitung nehmen nicht viele Künste schon im Voraus in Anspruch, bis der Gedanke des Künstlers verkörpert in's Leben treten kann. Dachtet ihr niemals daran, daß Raphael zur Schule von Athen Farben mischen und auf ihr Trocknen so pedantisch warten mußte, wie der Anstreicher, der euer Haus abputzt? Glaubt ihr, es sey keine Arbeit, wenn Thorwaldsen mit Meißel und Schlegel hantirt, und es erfordere kein Nachdenken, den Marmorblock nach allen Verhältnissen auszumessen und zu berechnen, um die Figur gehörig zu bilden? Und deßhalb sollten große Maler und Bildhauer nicht zu den Genies zu zählen seyn? — Ja — aber bei den Schauspielern ist es ein Andres; die schaffen auf andre Weise, die brauchen weder Meißel noch Zirkel, weder Farben noch Pinsel; zugestanden! sie brauchen gar nichts, und können doch Genies seyn, nach eurer Meinung, ihr wackern Kenner, denn sie brauchen nicht einmal ihre Rollen auswendig zu lernen.

„Aber dem großen genialen Künstler strömt die ungeheure Produktionskraft zu; er schafft, wenn auch nicht schnell, doch viel. Die Masse großer Werke zeichnet die Genies aus; der langsam geht und aus seiner Armuth mit knapper Noth nur dann und wann ein gelungenes Werk zu Stande bringt, kann nicht auf den Namen „Genie“ Anspruch machen.“ — Wer sagt Euch denn aber, daß Seydelmann nur wenige Werke zu Tage fördert? Er leistet auch hierin das Außerordentliche, wenn man erwägt, wie er seine Charaktere ausmalt, wie er seine

Aufgabe erschöpft und oft ergänzt. Seydelmann ist auch in dieser Beziehung gewiß einer der genialsten Schauspieler.

Alle jene kritischen Ausgeburten, die mich zu den obigen Bemerkungen veranlaßten, zeigen jedoch nur zu deutlich, wie wenig Beruf die Leutchen haben, über Schauspielkunst zu schreiben, und wie sie nicht zufrieden damit sind, an ihren Wirkungen sich zu erfreuen, sondern sich mit fremdem Maaßstabe befassen, den sie nicht richtig anzulegen wissen, und sich dann darin gefallen, hinter weitläuftigem Wortschwall gewöhnliche Gedanken feilzubieten, die wie Gelehrsamkeit und Weisheit klingen, aber weder zu belehren noch schwankende Meinungen zu berichtigen im Stande sind. Bei Seydelmann war der ganze kritische Lärm, der von Berlin aus erhoben wurde, so recht eigentlich der Streit um des Kaisers Bart. Sie wollten ihn nicht anerkennen, lehnten sich zugleich gegen jede fremde Anerkennung auf und konnten doch nicht umhin, als seine Größe bestätigen; sie konnten nicht verhindern, daß das Publikum ihn an dreißig Abenden auf immer gleiche Weise auszeichnete; sie mußten gestehen, daß er ihre einheimischen Künstler verdunkle; ja sie gingen so weit — offenbar wider ihren Willen — Urtheile über sein Spiel aus jener Schrift über ihn nicht nur nach-, sondern fast wörtlich abzuschreiben, wie denn dies mit einer vielfach angezogenen Stelle der darin enthaltenen Beurtheilung des Mohren im Fiesko, im Freimüthigen der Fall war, wo dieselben so oft verspotteten Vergleiche aus der Naturgeschichte selbst nicht verschmäht wurden.

Was nackte Gemeinheit und freche Unwissenheit des Gassenpöbels vorbrachte, kann hier nicht näher berührt werden. Hievon wird in der guten Gesellschaft Berlins nicht gesprochen, und man darf es uns nicht zumuthen, es in die gute Gesellschaft Deutschlands einzuführen. Nur um der historischen Treue willen, muß hier noch ein Zug erzählt werden. Seydelmann las auf Anrathen seiner Freunde keines der kleinen Blätter in Berlin, um sich in seinem Wirken nicht irren zu lassen. Man hatte

im Voraus Symptome, die darauf hindeuteten, daß sie Partei gegen ihn nehmen würden.

Eines Morgens hört er die Thür seines Vorzimmers öffnen, und auf seine Frage heißt es, ein Freund, dessen Name hinzugefügt wird, sende ihm eine Neuigkeit. Er eilt hinaus und findet ein Paket; er öffnet es und ein schmählicher Aufsatz über ihn liegt darin. Er hatte keine Ahnung davon, daß so etwas über ihn in einer Stadt gedruckt werden könne, die ihn mit solchem Enthusiasmus aufnahm; Er, der noch gestern im Theater als Shylok einen so herrlichen Triumph feierte, zu dem sich noch nach dem Schauspiel Gelehrte und Künstler drängten, um ihm ihren Dank darzubringen, und ihr Lob zu spenden, sieht sich heute geschmäht, mit gemeinem Spott beworfen, auf so unwürdige Weise behandelt, als dränge er sich in ein Heiligthum, das er nicht zu betreten wagen dürfe. Man kann sich leicht denken, welchen Eindruck dies auf ihn machte. Sein reizbares Gemüth, durch die Anstrengung dieser Tage schon übermäßig aufgeregt, unterlag der Kränkung; die Bosheit hatte gut gerechnet. —

Diese Leute haben dem Berliner Publikum Rausch, Narrheit, Wahnsinn, Ueberschätzung vorgeworfen, und immer als letzten Gipfel alles Scharfsinns den Satz aufgestellt: „Man sey überzeugt, daß, wenn Seydelmann dort bliebe, er eben so wenig anzuziehen im Stande wäre, als alle Andern, die man besäße.“

Es ist allerdings eine Erfahrung, daß auch das Vortreffliche am Ende zur Gewohnheit werden kann; aber eben so gewiß läßt sich annehmen, daß Seydelmann in jeder neuen Rolle mehr wie ein Anderer stets die lebhafteste Spannung erregt. Man weiß bei den meisten Schauspielern immer so ziemlich im Voraus, wie sie in dieser oder jener Rolle seyn werden, bei Seydelmann kann man es nie vorher wissen. Er ist immer neu, immer überraschend, und so wie seine Leistung ein Produkt des reifsten Nachdenkens ist, so gibt seine Auffassung auch wieder Stoff dazu,

und die Nachwirkung eines solchen Genusses ist andauernd und beschäftigt den Geist.

Wenn wirklich Seydelmanns Spiel das Berliner Publikum zum Rausch und zum Wahnsinn, kurz, zu Dem trieb, was die Dilettanti mit einem bezeichnenden Worte Fanatismo benennen, so muß er jetzt, wo dies gewöhnlich nur jungen schönen Sängerinnen gelingt, über Mächte gebieten und Talismane besitzen, die an's Wunderbare grenzen, und auch hiemit ist die Größe seines Genies dargethan.

Das Berliner Publikum zeigte sich bei den Vorstellungen Seydelmanns kunstsinnig, edel und gebildet, und beachtete das lächerliche Treiben der Scribler nicht im Geringsten. Es war jenes alte Publikum wieder geworden, das sich sonst vor dem Vorhange einzufinden pflegte; Männer, die dem Theater längst nicht mehr zugethan waren, kehrten wieder zu dem langentbehrten Genusse zurück; sie begleiteten den fremden Künstler auf seiner gastlichen Bahn mit immer gesteigertem Beifall. Derjenige, auf welchem der Verdacht kleinlichen Neides ruhte, und der nicht rein von dem Vorwurfe schien, alle jene Intriguen außer der Bühne geleitet zu haben, konnte bei solcher Stimmung einer öffentlichen Beschämung nicht entgehen.

Das Engagement Seydelmanns an dem Berliner Hoftheater sollte nun eingeleitet werden; man sprach davon, daß er den Wirkungskreis Ifflands erhalten, daß er dem Schauspiel, wie Spontini der Oper, uneingeschränkt vorgesetzt werden sollte. Die Intrigue konnte dabei nichts thun; sie mußte ruhig abwarten, was Oben beschlossen werden würde. Aber Seydelmann zog es vor, nach Stuttgart zurückzukehren.

Man fragte das Eisen, warum es solchen Lärm mache, wenn es geschlagen würde, während das viel edlere Gold sich ganz still dabei verhalte. „Weil mich das Eisen schlägt,“ gab es hierauf

zur Antwort: „es thut doppelt weh, von seinesgleichen mißhandelt zu werden." Diese Anspielung mag hier an ihrem Platze stehen.

Für ein edles Gemüth ist es doppelt schmerzhaft, von seiner nächsten Umgebung, von Leuten, die man sich freundschaftlich hingegeben glauben sollte, verkannt und beleidigt zu werden. Wer sollte daran zweifeln, daß in einem Augenblicke, wo allgemein über den Verfall des Schauspiels geklagt wird, der Mann vor Allem den Dank seiner Kollegen ernten würde, der die allgemeine Theilnahme wieder auf diesen Kunstzweig zu lenken im Stande ist, und den Sieg der mit mächtigen Reizmitteln ausgestatteten Oper zu entreißen wußte? Wer könnte fragen, ob Seydelmann, dem dieses gelang, nicht den Dank, die Verehrung aller deutschen Schauspieler verdiente? Wer sollte aber glauben, daß gerade Viele unter ihnen nur mit widerstrebendem Gefühl seine Größe und Bedeutung anerkennen, Andre aber eifrig bemüht sind, auf alle Weise sein Streben zu verkleinern, ihm auf die widersinnigste Weise fremde Zwecke unterlegen, und wohl gar die für jeden Bubenstreich käufliche Gemeinheit gegen ihn aufregen, und ihre Freude daran haben, wenn sie den ruhig Fortschreitenden mit Schmutz bewirft.

Es ist jedem Künstlergemüthe eine gewisse Gereiztheit wohl zu verzeihen. Sie möge jedoch den Nacheifer gebären, nie aber im Unedeln ihre Nahrung finden. Es ist leicht denkbar, daß es einen minder befähigten Schauspieler wohl unruhig machen kann, einen Künstler mit größerer Macht sich seines Publikums bemächtigen zu sehen, und Freunde und Anhang an sich zu ziehen. Gesellt sich hiezu noch die Besorgniß, aus einer sichern Stellung durch ihn verdrängt zu werden, so ist der Unmuth um so verzeihlicher, der sich eines so gefährdeten Schauspielers bemächtigen wird. Bietet er alle seine Kräfte nun doppelt auf, um neben dem gefeierten Fremdling die früher ausschließlich besessene Gunst zu behalten, so kann dieser Kampf nur gelobt werden, und für die Kunst selbst von Interesse seyn, wenn

selbst der Erfolg den Anstrengungen nicht entspräche. Wie verschieden ist aber von diesen Triebfedern jene gemeine Eitelkeit, jener erbärmliche Neid und hochfahrende Dünkel, die zu den schlechtesten Waffen greifen, zu solchen, die in der Dunkelheit verwunden, und deren sich jeder ehrliche Mann schämen muß. Und der zu diesen greift, bekennt er nicht schon dadurch, daß ihn das Gefühl eigener Kraft verlassen habe, und daß er nicht im Stande sey, sich auf einen erlaubten, rein künstlerischen Wettkampf einzulassen? — —

Ich will hier nicht untersuchen, ob das, was man im Militär esprit de corps nennt, bei Kunstvereinen überhaupt seiner vollen Bedeutung nach wünschenswerth wäre. Daß es bei Schauspielern nur in sehr seltenen Fällen, und hier selbst nur sehr beschränkt angetroffen wird, ist hinlänglich bekannt.

Ein solcher esprit de corps äußerte sich neulich bei einer Bühne, die ich auf einer kleinen Reise kennen lernte. Zwei Choristen fühlten sich durch eine Aeußerung in einem Tagblatte beleidigt, und ohne zu fragen, von wem sie herrühre, überfielen sie an einem schönen Nachmittage den Redakteur, als er eben Sieste hielt, und schlugen ihn nach ihrer Herzenslust, um — wie sie meinten — ihre Choristenehre wieder herzustellen. Da sie Bürgersöhne des Orts waren, so fiel die Strafe ziemlich gelind für sie aus. Sie sollten einige Tage in Arrest wandern, jedoch wurde ihnen anheimgestellt, das Gefängniß mit einer Geldbuße abzukaufen. Sie entschlossen sich mit Vergnügen zu dem Letztern, um so mehr, da sie kein Geld hatten, und mithin die ganze Strafe für sie in die kleine Unbequemlichkeit sich verwandelte, einen Bettelbrief bei der Schauspielergesellschaft cirkuliren zu lassen. Aber auch diese Unbequemlichkeit versüßten sie sich durch den Scherz, daß sie in dem Bettelbrief sagten: „Sie hofften um so mehr willige Abhilfe ihrer Bedrängniß, da sie doch nur deßhalb ihre Buße tragen müßten, weil sie einen Recensenten abgeprügelt.“ Und dieses wagten die Choristen, die letzten in der Liste des Kunstpersonals, den ersten Künstlern zu sagen, und

die Direktion hatte keinen Sinn für diese rohe Unziemlichkeit, und das Blatt durfte cirkuliren, die Unterschriften erfolgten, und die Beiden konnten so ihre wohlverdiente Strafe abkaufen. —

Von ähnlichem esprit de corps könnte ich noch mehre Beispiele anführen. Aber der edlere Geist des sich Verstehens und Zusammenhaltens sollte sich vornämlich darin kund geben, Alles dazu beizutragen, die schöne Kunst der Darstellung in ihrer ursprünglichen Würde wieder herzustellen, und den schwachen Funken, der nur noch hie und da im Publikum dafür glimmt, zur dauernden Flamme anzufachen. Hier sollten alle wahren Bühnenkünstler fest zusammenstehen, und auch nicht die kleinste Blöße zeigen, nicht den kleinsten Zweifel über ihre Redlichkeit aufkommen lassen.

Wir wollen hier nicht die nutzlose Mühe an Beispielen verschwenden, da jeder unbefangene Leser leicht aus eigener Erfahrung diese Lücke ergänzen kann.

Hinzufügen muß ich jedoch, daß Seydelmann den Empfang und die Theilnahme von Seite der bedeutenderen Mitglieder des Berliner Theaters mir bei seiner Zurückkunft nicht genug rühmen konnte; daß diese in ihren verschiedenen Fächern so rühmlich genannten Schauspieler sich und ihre Kunst in dem Gaste zu ehren wußten, und daß sie es an vielfältigen Beweisen nicht fehlen ließen, diese Gesinnungen zu bethätigen.

Vor Allem ist es mir Bedürfniß, hier der aus einer hingeschwundenen Theaterperiode in die unsere herüberragenden schönen Erscheinung Beschort's zu erwähnen, der unter dem Greisenhaar noch ächtes Kunstfeuer bewahrt, und sich mit offenem, warmem Gemüthe dem jüngern Meister anschloß. Ich erinnere mich noch aus meiner Jugend der Leistungen dieses herrlichen Schauspielers; sie werden mir unvergeßlich bleiben. Fast alle Uebrigen folgten dem Beispiel dieses allgemein verehrten und geachteten Mannes, und gaben sich dem Gefühle hin, in Seydelmann den Wiederbeleber ihrer Kunst zu erblicken, der durch seine eminenten Gaben, besonders aber durch die künstlerische Richtung

seines reichen Geistes, im Jahre 1835 ihr die Huldigungen von 1780 wieder heraufzubeschwören verstand.

Und sollte man es wohl bei gebildeten Künstlern anders erwarten? Konnte bei dem Vereine, der in Berlin die Darstellungskunst ausübt, ein anderer Empfang für Seydelmann vorausgesetzt werden? Welche Rohheit läge wohl darin, hier nur die Eingebung schmutzigen Neides und Hasses zu befolgen? Welche Gemeinheit, sich selbst auszuschließen von dem Zusammenwirken Aller? Welche niedrige Bosheit, sogar die Kränkung eines hochgeschätzten Gastes zu beabsichtigen, seine Kollegen zu verlassen und sich an einen Troß zu hängen, der unter lautem Geschrei einen berühmten Namen durch den Koth der Gasse zerrt? — Ein solcher Mensch kann nichts für die Kunst fühlen, und wenn auch Mund und Auge ihm zehnmal des Tages bei ihrem Lobe überflössen, und wenn er auch stets sich abmühte, Floskeln von Kunstliebe und Enthusiasmus um sich zu streuen, und wenn er auch alle Theater-Recensenten Deutschlands umarmte und küßte, und sie mit Weinen regalirte, wie sie sein Beutel nur erschwingen kann. Solch ein Mensch verdiente der öffentlichen Schande preisgegeben zu werden, wir wollen aber gern Lohn wie Strafe der Alles reifenden Zeit überlassen.

Diese Anzettelungen eines im Finstern schleichenden Widerparts waren aber die einzige unangenehme Erfahrung, die Seydelmann in Berlin zu machen hatte; sie diente jedoch nur dazu' ihm zu zeigen, welche Bewegung in der dortigen Theaterwelt sein Erscheinen hervorbrachte. Er selbst verhielt sich bei allen diesen Bestrebungen von außen in gemessener Ruhe, und that durchaus nichts, den Rumor in den kleinen Blättern zu beschwichtigen, oder den neidischen Ausbrüchen Einhalt zu thun. Er behauptete in dieser Hinsicht die vollkommenste Passivität, daher ist denn auch eine, bei seinem letzten Herausrufen ihm in einem Berliner Blatte zugeschriebene Phrase, worin er jenes von seinem Freunde in Frankfurt ihm zugebrachten Toastes auf mißbilligende Weise erwähnt haben soll, vollkommen unwahr.

Seydelmann würde sich nie eine solche Unschicklichkeit haben zu Schulden kommen lassen.

Das kunstliebende Publikum Berlins weiß nun genau, welch ein vortrefflicher Schauspieler Seydelmann ist, die gründlichsten Untersuchungen haben seine Kunst sogar chemisch zergliedert, wie ein witziger Berichterstatter im Morgenblatte bemerkt, und sie wissen dort nun auf ein Haar, welche Mischung dazu gehöre, einen solchen Schauspieler hervorzubringen. Auf jeden Fall gehört ein heller Verstand, ein feiner Geist, ein bedeutender Grad von Bildung dazu, Gaben, die nicht eben häufig in solcher Verbindung angetroffen werden.

Die Hoffnung, die wir nun aber gerade in diesen Mann setzen, uns ein würdiges Nationalschauspiel wieder zu geben, scheint uns bei den Gaben, die ihn auszeichnen, mehr gegründet als spräche er das A heller und das O mit gespitzteren Lippen aus. Vortreffliche Schauspieler sind freilich nicht im Stande, große Dichter zu schaffen, aber schlummernde Talente zu erwecken und sie zu ermuntern, sich der Kunst zu widmen. Männer wie Seydelmann, an der Spitze eines Theaters, werden es verstehen, mit dem Dichter zu verkehren, ihn anzuziehen und zu gewinnen, statt daß gewöhnliche Alltagsmenschen ohne Sinn für Poesie und die Würde eines Kunstwerkes, ihre Abneigung gegen die Dichter nicht verhehlen, und sie im eigentlichen Sinne des Wortes seit lange verscheucht haben, indem sie sich bemüheten, die Bühne immer weiter von den Interessen der Poesie zu entfernen. Durch Seydelmanns Beispiel und seine thätige Einwirkung auf alle Verhältnisse der Anstalt hoffen wir jedoch vortreffliche Künstler zu erhalten. Er bildet keine Automaten, keine linkischen Nachbeter aus seinen Schülern; ich darf hier nicht erst sagen, daß ich an die hiesige dramatische Schule in diesem Augenblick nicht denke. Die wohlgeordnetsten seiner Vorstellungen zeigen niemals eine

kleinliche Pedanterie; eine Schule, wie die unter Göthe in Weimar, kann unter Seydelmann nicht gedacht werden; jeder kann hier sein Talent zur freiesten Entfaltung bringen.

Nach allem diesem sollte man es nicht für nöthig erachten, hier noch ganz bekannte Dinge hinzuzufügen, und doch muß es geschehen, weil noch gar zu viele Vorurtheile in unserm lieben Vaterlande Raum gegriffen haben.

Die große Stadt meint vor der kleinern viel voraus zu haben; als wenn die Menschenmenge auch die Kunsthöhe bezeichnete. Das große Publikum, das so vielfältige und widersprechende Elemente enthält, verlangt zu große Opfer, als daß einem Manne, der es redlich mit der Schauspielkunst meint, etwas daran liegen könnte, es eben besonders anziehen zu wollen. Eben der Sucht, die Menge herbeizulocken, verdankt das Theater ja seine tiefe Erniedrigung; eben jener ungemessenen Eitelkeit, der Menge rasenden Beifall zu entlocken, verdanken ja die meisten Schauspieler ihr unnatürlich, bald zu rohes, bald zu künstlich-geziertes Spiel. Dadurch, daß die Schauspiele sich mit Tanz und Spektakel übermäßig befaßten, sitzt nunmehr statt einer kleinen Anzahl von Kennern und wahren Freunden, eine Menge vor dem Vorhange, die ganz andre Gelüsten mitbringt, als die Kunst der Darstellung zu bewundern. Von Sammlung, um ein Urtheil abzugeben, von reiner Auffassung des Gegebenen, von einer dankbaren Stimmung für den gespendeten Kunstgenuß ist nicht mehr die Rede; ein unbestimmtes Gefühl läßt über Lust und Unlust den Zuschauer nicht zum Klaren gelangen, Alles beschränkt sich am Ende auf Langeweile oder Unterhaltung, und so roh der Genuß war, so roh erfolgt gewöhnlich auch Beifall und Urtheil.

In früherer Zeit, da noch die deutsche Schaubühne der Nation etwas Neues war, war es anders; es muß das Bestreben Gutgesinnter nun dahin gehen, ihr den alten Reiz wieder zu verleihen. Wohl zu merken, es ist hier von keinem Zurückgehen die Rede. Ein stetes Fortschreiten muß stets sichtbar

bleiben, und vom Abwege ablenken, schließt das Fortschreiten nicht aus. Eine Kunst, wie die der Bühne muß nothwendig, wenn sie gedeihen soll, mit der Zeit gehen; wir wollen weder die Stücke mit Orgon und Damót wieder herbeiholen, noch die Art und Weise damaligen Spieles; aber wir wollen uns der Einfachheit befleißen und das Wesen des Schauspiels nie aus den Augen verlieren. Es war nie der Zweck des Schauspiels, bloß den Gesichtsinn durch Schauen zu ermüden, noch dem Ernst des Lebens, das dargestellt wird, ein Spiel vorzumachen. Selbst die Komik des Schauspielers hat, aus dem Gesichtspunkte der Kunst betrachtet, ihre tief ernste Seite; wenn der Komiker keine Ahnung von ihr hat, ist er ein armer Possenreißer, der Bedauern einflößt; wenn er sie leichtsinnig opfert, ist er ein Nichtswürdiger, der der Kunst spottet und aus ihrem Bereiche vertrieben zu werden verdient. Ernst und Fleiß sind wahrlich keine gering zu achtenden Gaben bei der Ausübung jeder Kunst; die Schauspielkunst, die auf den ersten Blick sich so leicht zeichnet, und zu der Jeder Beruf zu haben scheint, fordert selbst mehr davon, als Mancher glaubt, denn ihre Würde, ihre ganze Existenz hängen davon ab. Die Armen, die dies nicht einsehen wollen, müssen am Ende die traurigsten Erfahrungen machen.

Ich kann am Schlusse dieser Zeilen nur eifrigst wiederholen, was ich in der Schrift: „Seydelmann und das deutsche Schauspiel," ausgesprochen habe. Man halte mich nicht für eigensinnig, denn ich würde mich gern jeder andern bessern Meinung fügen, die es übernommen hätte, mich belehren zu wollen. Bei den günstigen Thatsachen, die ich erlebte, wäre es aber unbegreiflich, wenn sich meine Ansicht anders stellen sollte. Seydelmann hat auf seiner letzten Kunstreise, wie auf den früheren, meinen Ausspruch über ihn glänzend gerechtfertigt. Wirft man einen Blick auf sein erstes Auftreten in Berlin, auf die vorgefaßten Meinungen, die zu bekämpfen waren, auf die wachsende Theilnahme, auf sein aus 30 Rollen bestehendes Gastspiel, dabei auf die dortigen Tageblätter und auswärtigen Korrespondenten,

die sich bemühten, ihm jene Theilnahme zu rauben und auf einen andern, wohl bekannten Gegenstand hinzulenken, so sieht man hiedurch bestätigt, was ich durch lange Erfahrung zu behaupten mir erlaubte: daß das Urtheil des Publikums sich nur selten nach dem Urtheil der Recensenten richte, daß es sich in den meisten Fällen gebildeter zeige als diese, und daß daher das ewige Wischi-Waschi, der Theaterklatsch und das Geschreibe hinüber und herüber zu nichts diene, als den und jenen zu ärgern, denn selbst gespendetes Lob hat nach der einen Seite hin nur diesen alleinigen Zweck. Nebenbei füllen sich aber auch dadurch die leeren Spalten der kleinen Journale, die keine regelmäßigen Mitarbeiter oder andere ergiebige Quellen haben, und einige Subjecte verdienen sich mit diesem schmählichen Handwerke ein Auskommen, um das sie wenigstens von keinem rechtlichen Manne beneidet werden. — Mein Glaubensbekenntniß ist, wie man sieht, noch immer dasselbe.

Es liegt eine große Unannehmlichkeit darin, über das Theater zu schreiben, weil man einen Theil des Publikums zu seinen Lesern sich gewinnt, der sich sonst nur wenig um Literatur kümmert, und dessen Ungeübtheit daher nicht wissen kann, welche Anforderungen eigentlich an einen Autor zu machen sind. Dazu kommt nun aber noch, daß man eben jenen Recensenten anheim fällt, die den Verfall des Theaters größtentheils verschuldet haben, und sich an krasser Unwissenheit und Gemeinheit überbieten; deren Ton jeden Mann von Bildung zurückschreckt, und denen ich nie ohne starke Ueberwindung des Ekels mich nähern konnte. Aber ich habe dies Alles zu bekämpfen gesucht und mich meiner Theaterliebe auf's Neue hingegeben; denn wahrlich nicht aus Freundschaft für Seydelmann, obgleich ich diese sehr hoch anschlage, sondern aus Liebe und inniger Hingebung für die gute Sache, schrieb ich über ihn.

Alle die Unannehmlichkeiten, die ich bestand, wog die Freude auf, in dieser Zeit des Verfalls dem Theater wieder größere Aufmerksamkeit zugewendet zu sehen, und nunmehr eine feste Ueberzeugung

an die Stelle der Hoffnung treten lassen zu können, daß die Theaterreform eher da seyn wird, als man gemeinhin zu glauben geneigt ist, daß sie zwar an irgend einem Orte zuerst sichtbar werden, aber schnell nach allen Seiten hin um sich greifen muß, daß die Uebersetzer u. s. w. sich in bescheidne Grenzen zurückziehen und neue Nationalpoesien ihren siegenden Einzug auf unsern Bühnen halten werden. Mit dieser frohen Versicherung schließ' ich; irgend ein beleidigter Narr von der traurigen Gestalt möge nun hierüber wieder seine Glossen machen oder spotten, dies verrückt im Geringsten weder Meinung noch Thatsache.

Dem jungen, kräftig anstrebenden Leben gehört die Welt, warum nicht auch jene Bretter, welche die Welt bedeuten!

San Carlino,

das komische Volkstheater in Neapel.

Von

Wolfgang Menzel.



Wird man es wohl für eine bloße Bizarrerie halten, wenn ich sage, daß mich in Italien kein Theater so sehr erfreut hat, als das Winkeltheater San Carlino in Neapel? Es ist klein, ärmlich ausgestattet, nur der Lokalposse gewidmet, aber es ist echt italienisch. Hier allein ist noch etwas von den attellanischen Spielen der Alten, hier allein ist noch die berühmte italienische Mimik zu finden.

Die größern italienischen Theater sind sehr prächtig. Schon das Theater Della Scala in Mailand sucht seines Gleichen und San Carlo in Neapel übertrifft alle europäischen Bühnen an Größe. Selbst in den Städten des zweiten und dritten Ranges findet man sehr ausgezeichnete Gebäude, und die Regierungen thun viel für die Theater, eingedenk der altrömischen Politik, welche die Circenses nie verabsäumte. Aber alle diese größern Bühnen stehen jetzt unter der Herrschaft des allgemein europäischen, oder vielmehr Pariser Geschmacks. Oper und Ballet stammen zwar aus Italien und sind erst von da nach Paris gewandert, allein im Verlaufe der Zeit hat der französische Geist das Uebergewicht erhalten, und indem er die nach Paris wandernden Componisten, Sänger und Tänzerinnen sich dienstbar machte, zugleich auf Italien selbst zurückgewirkt. In geringerem Maaß drang von Wien aus sogar auch der deutsche Geschmack in Italien ein. Ich hörte keine Italienerin von Bedeutung singen. Die nicht mehr junge Pasta verstummte, um den ungeheuern Beifall nicht zu stören, den die berühmte Madame Malibran von Paris und in ihren Fußstapfen Demoiselle Unger von Wien auf ihrem Triumphzuge durch ganz Italien erntete. Auch die erste Balletttänzerin in Mailand war eine Wienerin.

die ganz und gar nicht auf den italienischen Boden gehörigen nordischen Schauerlichkeiten, der Callot-Hoffmannische Spuk, den die Pariser von uns entlehnt haben, hat sich auf alle italienische Theater eingeschlichen. Die Sonnambule, eine Oper dieser Gattung, war im letzten Winter in der Mode und ihr Name prangte auf den riesenhaften Maueranschlägen fast in allen Städten Italiens. Im Repertoire der Schauspiele stehen Scribe und Kotzebue neben einander. Goldoni, der sich schon der französischen Classicität fügt, ist noch an der Tagesordnung, aber nichts mehr von dem liebenswürdigen Gozzi, der in Italien längst verschollen ist, obgleich kein dramatischer Dichter so echt italienisch war, wie er.

In jenem kleinen Theater San Carlino nun, das sich in Neapel am Largo di Castello, unfern des Molo spöttisch dem großen Theater San Carlo gegenüber etablirt hat, lebt noch die alte italienische Mimik, die Gozzi nicht mehr auf den größern Bühnen zu retten im Stande war. San Carlino ist zwar nicht das einzige Winkeltheater dieser Art; es gibt deren im Gegentheil noch sehr viele, aber sie steigen bis zum Puppentheater, bis zum Policinell herab, sie stehen verschiedene Stufen tiefer; San Carlino ist unter allen das beste, sowohl in der Originalität und Güte des Repertoirs, als in der Vortrefflichkeit des Personals. Man darf nur den albernen Girolamo in Mailand gesehen haben, um sich zu überzeugen, wie unendlich sich San Carlino auszeichnet.

Es hat ziemlich viel Aehnlichkeit mit dem Leopoldstädter Theater in Wien. Bekanntlich wurde dieses letztere vor etwa hundert und zwanzig Jahren durch den Schlesier Stranitzki gegründet, der sich in Italien gebildet hatte. Damals mögen auf italienischem Boden dergleichen Volkstheater noch häufiger gewesen seyn. Noch jetzt stimmen San Carlino und das Leopoldstädter Theater vollkommen überein in der humoristischen Auffassung des Volkscharakters, der lokalen Eigenthümlichkeiten, in der lustigen Moralität, die lachend straft, und besonders auch

in der Travestie, in der komischen Opposition gegen das Fremde und Vornehme, um dessentwillen man das Einheimische zurückstößt. Doch findet man neben dieser Uebereinstimmung beider Theater auch sehr viel Verschiedenheit. Im Leopoldstädter Theater waltet durchaus der Deutsche vor, in San Carlino der Italiener. Zwar fehlt es auch dem Neapolitaner nicht an Gutmüthigkeit; er ist lange nicht so cholerisch wie der Lombarde und Römer, sondern sanguinisch, leichtsinnig, zutraulich; und in seinen Lustspielen kommen eben so oft treuherzige Seelen vor, die sich betrügen lassen, wie in den Wiener Possen. Aber die ganze Behandlung des Lustspiels ist eine andere. In Wien herrscht die Dichtung und der Witz in Worten vor; in Neapel dagegen die Mimik und der stumme Witz der Pantomime. Es bleibt hier den Schauspielern überlassen, die sehr gut angelegte, aber wenig ausgeführte Rolle erst durch ihr Spiel auszufüllen. Daher sind auch alle Stücke auf die Schauspieler, und nicht die Schauspieler auf die Stücke berechnet. Dies geht so weit, daß die Schauspieler, die Damen und einige Nebenpersonen abgerechnet, in allen Stücken dieselben Costume beibehalten.

Die alten italienischen Masken haben zwar in diesen Stücken eine große äußere Veränderung erlitten, im Grunde sind sie aber doch immer noch hinter den neuen Masken verborgen. In allen Stücken ohne Ausnahme kommt der alte Harlekin vor, der auch, wie man mich versicherte, gewöhnlich das alte Costum beibehält, aber während der Fastenzeit, als ich ihn sah, kraft eines kirchlichen Verbots, sich modernisiren mußte, wie ein altmodischer Bedienter mit Tressenhut rc. gekleidet ging und nur in der bunten Farbe der Strümpfe seinen Charakter andeutete. Dieser neapolitanische Harlekin ist aber nie bloß der Spötter, sondern immer zugleich der Verspottete, und hat nicht wenig Aehnlichkeit mit dem Wiener Staberl, ausser daß er viel rascher ist, und Schlag auf Schlag die witzigen Beleidigungen, die ihm angethan werden, mit andern vergilt. Ich sah in dieser Rolle einen gewissen Herrn Altavilla, der in der Figur und Haltung

einige Aehnlichkeit mit unserm berühmten Wurm hatte. Seine Komik war unübertrefflich. Ich will nur eine Situation erwähnen. In dem Stück: „Die drei Bader," wird ihm zur Ader gelassen. Der Bader sagt ihm, er müsse die blutende Hand unter Wasser halten, oder er sey des Todes. Nun hält er die Hand im Wasser, aber der Bader kommt nicht wieder. Er wird ungeduldig. Da kommt Einer, dann wieder Einer, der ihn abruft. Er soll fort, er hat dringende Eile; aber er kann nicht. Endlich wird seine Eifersucht auf die härteste Probe gesetzt. Seine Mienen, sein ganzer Körper rast, aber die Hand hält er sorgfältig im Wasser, oder er unterbricht seine Raserei, wenn er die Hand etwa unwillkührlich bewegt hat, um ängstlich zu sehen, ob er sich nicht geschadet hat. Dieser rasche Wechsel von echt italienischer Wuth und weibischer Aengstlichkeit war um so besser, als er ganz im neapolitanischen Charakter liegt, und vortrefflich jene Mischung von Habsucht und Feigheit ausdrückt, welche man noch bei allen neapolitanischen Revolutionen und Kriegen beobachtet hat.

Der zweite stehende Charakter ist der in den alten Polterer verwandelte Pantalon, im schwarzen Frack, mit Perrücke, Bambusrohr, dreieckigem Hut. Ich weiß nicht, ist es die Tracht eines Advokaten oder Arztes, sie ist von der eines Abbate nicht sehr verschieden. Der Schauspieler behält sie in allen Stücken. Gutherzig ist dieser alte Polterer nicht, vielmehr hat er das, was den Bartolo im Barbier von Sevilla charakterisirt, etwas bösartig-dumm-intrigantes. Der Schauspieler, der diese Rolle hatte, führte sie sehr gut aus. Er stammelte und babbelte als alter Brummer so geschickt, daß ich nicht errathen konnte, ob es zur Rolle gehörte, oder Natur sey.

Die dritte Maske war die eines Abbate, der eigentliche Intrigant oder obligate Bösewicht in allen Stücken, der aber nie eine wirklich moralische Indignation erregen kann, weil Alles komisch anfängt und komisch endet. Der Schauspieler, der ihn spielte, war sehr ausgezeichnet und schielte von Natur, was sich

ganz vorzüglich gut in Situationen ausnahm, die denen eines Tartuffe nicht unähnlich waren.

Neben Altavilla behauptete den Ruhm der vollendetsten Meisterschaft eine alte Dame, deren Namen ich vergessen habe, da ich alle diese Dinge sah, ohne daran zu denken, daß ich einige Worte darüber schreiben würde. Diese Dame hatte kein unveränderliches Costüm, wozu auch schwerlich je eine Dame auf dem Theater vermocht werden könnte; gesetzt auch, sie wäre noch älter als die Prima Donna di San Carlino. Sie spielt neben und mit Altavilla ebenso wie dieser und immer gleich vortrefflich. Ihre dicke Person, die liebenswürdige und ächt neapolitanische Nachlässigkeit, in ihrer Art zu gehen und zu sitzen, ihr gutmüthiges, die köstlichste Einfalt ausdrückendes Lächeln, die Kunst, mit der sie in ihrem Auge bald List, bald Feinheit, bald starre Dummheit &c. ausdrückt, war bewundernswürdig. In einer ihrer besten Rolle trat sie als eine neapolitanische Bürgerfrau auf, die zufällig zu Reichthum gelangt und Wittwe war. Sie macht nun ein großes Haus, affectirt die vornehme Dame und glaubt insbesondere alles auf französischen Fuß einrichten und immer französisch sprechen zu müssen. Auch ihre beiden Töchter mußten französisch lernen. Man sieht sie, wie sie sich von den schönen Kindern vorlesen läßt und die schlechte Aussprache derselben beständig tadelt und corrigirt, wobei sie selber die Sache nur noch ungeschickter machte. Die beiden Mädchen haben Liebhaber aus dem bürgerlichen Stande, aber die Mutter will sie nur vornehmen Freiern und insbesondere nur Franzosen geben. Die jungen Leute wenden sich nun an den Abbate und an den alten Polterer, und eine große Intrigue wird angesponnen. Die Liebhaber müssen sich als Franzosen verkleiden, die Bekanntschaft der alten Dame machen, und so die Mädchen gewinnen. Von höchst komischer Wirkung ist die Scene, in welcher alle handelnden Personen zusammen kommen, alle französisch sprechen sollen und es doch alle gar nicht oder höchst schlecht können. Dieses Stück fand großen Beifall, weil in der That die französische Sprache

zwar manches ihrer Stücke würde, des Lokaltons entkleidet, auch auf andern Bühnen Glück machen, aber sie theilen nichts davon mit. Ich gab mir große Mühe, einige Stücke dieser kleinen Bühne in Abschrift zu erhalten; aber ich bekam von mehr als einer Seite die Versicherung, daß Dichter und Schauspieler durch die heiligsten Eide verpflichtet wären, die geschriebenen Rollen nicht aus der Hand zu geben, weil sie sogleich Eigenthum anderer kleiner Theater werden würden, und die ganze Existenz von San Carlino nur darauf beruhe, daß man hier sehe, was man anderwärts nicht sehen könne.

Altdeutsche Nationalbühne,

nach der

Gottschedischen Sammlung in Weimar.

Von

Dr. Alphons Peucer.

Auf der großherzoglichen Bibliothek zu Weimar findet man in einem der obern Säle dreihundert kleine, wohlerhaltene, sauber eingebundene Octav- und Duodezbändchen, in denen der forschenden Nachwelt ein herrliches Kleinod aufbewahrt wird. Es sind weit über tausend alte deutsche Schauspiele. Die größte Anzahl jener Bändchen ist auf der Rückseite des schützenden Deckblattes mit einem netten Kupferstich verziert. Minerva, die ewigblühende Göttin der Weisheit, bewehrt mit Helm, Panzer und Lanze, sitzt majestätisch vor einem mit herrlichen Bänden geschmückten Bücherschrein, und stützt ihre schirmende Rechte auf ein zierliches Postament, das die Inschrift: Bibliotheca Gottschediana an der Stirne trägt. Die hohe Beschützerin blickt wohlgefällig auf das Gottschedische Geschlechtswappen, ein muthiges Flügelroß im goldenen Felde, und einen geöffneten Zirkel im silbernen Felde; das Wappen scheint auf dem Postamente zu ruhen.

Auf welche Weise diese Gottschedische Sammlung alter deutscher Schauspiele, gewiß eine der vollständigsten und bedeutendsten in ganz Deutschland, auf die Bibliothek zu Weimar gekommen ist, darüber lassen sich bestimmte Angaben durchaus nicht ermitteln. Man darf jedoch mit größter Wahrscheinlichkeit vermuthen, daß durch Göthe's eigene Vermittelung und auf seinen Betrieb der Ankauf jener schon damals berühmten Sammlung erfolgt sey. Es ist ja bekannt genug, daß Göthe stets die oberste Aufsicht über alle Sammlungen und Anstalten für Kunst und Wissenschaft in Weimar führte.

Was den Italienern Ludwig Riccoboni in seiner histoire du théâtre italien (Paris, 1730), was den Franzosen die

bibliothèque des théâires (1733), was den Holländern die Naamrol der Neederlandsche Tonelspel-Digteren (Amsterdam, 1727) gewährte: Alles das, und Höheres noch und Gediegeneres leistete dem deutschen Vaterlande der von seinen Zeitgenossen oft verkannte, von der Nachwelt aber in eigenthümlicher Wirksamkeit billiger gerichtete, treffliche Sammler Johann Christoph Gottsched. Denn während Jene nur in alphabetischen Verzeichnissen die Titel und Autoren der verschiedensten Schauspiele ihrer Nationen aufbewahrten, sammelte Gottsched nicht nur selbst mit größter Mühe und Sorgfalt bei weitem die größte Anzahl alter deutscher, damals ganz vergessener Dramen, sondern ordnete auch nach der genausten Zeitfolge, fast jedes Jahr ausfüllend, sein Verzeichniß, das unter dem Titel erschien: „Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniß aller deutschen Trauer-, Lust- und Singspiele, die im Druck erschienen von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts, gesammelt und ans Licht gestellt von Johann Christoph Gottscheden. Leipzig, 1757. 8.“

Bis zum Jahre 1764 hatte jedoch der thätige Mann, in seinem vaterländischen Streben von gleichgesinnten Freunden unterstützt und gefördert, seine Sammlung wiederum bedeutend vermehrt, und eine Menge anderer Theaterstücke, wenn er ihrer selbst nicht habhaft werden konnte, doch wenigstens kennen gelernt, die er sogleich als „Nachlese zum nöthigen Vorrath“ 2c. dem Publikum bekannt machte.

Erregt durch Gottscheds thätiges Beispiel, ermuntert durch seine ernste Mahnungen, traten von verschiedenen Seiten Ergänzungen und Nachträge zu jenem größeren Werke an das Licht, unter denen besonders Gottfried Christian Freieslebens, herzoglich sächsischen Bibliothekars zu Gotha, kleine Nachlese (Leipzig 1760) rühmende Erwähnung verdient.

Und so darf denn die deutsche Bühne keck und kühn in die Schranken treten mit allen europäischen Völkern. Kann doch keines von diesen allen eine so vollständige, gediegene Sammlung

aus der alten Zeit, aus dem Uranfange ihrer dramatischen Dichtkunst aufweisen, als wir durch Gottschebs unsterbliches Verdienst nun in Händen haben. Blühte doch deutsche Dichtkunst, erregend und bildend, in vielen Gauen des großen Vaterlandes, verschmäheten doch selbst deutsche Fürsten nicht, als Dichter ihrem Volke vorzuleuchten, und edelmüthige Beschirmer der Meisterschulen zu seyn zu einer Zeit, als die provençalische Dichtkunst Frankreichs kaum die ersten, rauhen Versuche in dürftigen Romanzen gemacht hatte.

Darf man auch das Alter der deutschen dramatischen Dichtkunst mit Sicherheit nicht so hoch hinaufstellen als Gottsched und Freiesleben vermuthen, wenn sie eines, bereits am Hoflager Kaiser Karls des Großen, also im achten Jahrhundert, aufgeführten Schauspieles in altfriesischer, d. i. deutscher Mundart, gedenken; so haben wir doch die sichersten Nachrichten, daß bereits die edle Aebtissin von Gandersheim, Rhoswitha, im zehnten Jahrhundert aus altchristlichen Legenden sehr anmuthige dramatische Spiele in lateinischer Sprache geschrieben hat. Diese Stücke heißen: Gallicanus, Dulcitius, Kallimachus, Abraham, Paphnutius und Glaube, Liebe, Hoffnung. Den Klosterschwestern zu Gandersheim, welche sich die Langeweile der düstern Mauern durch die Lektüre von Terenzens Komödien zu vertreiben suchten, wollte die fromme Aebtissin durch ihre eigenen Schauspiele eine gediegenere Unterhaltung verschaffen. In der zweiten, von Johann Heinrich Leonhard Schurzfleisch besorgten Ausgabe (Wittenberg, 1707. 4.) der sämmtlichen Werke unserer gelehrten Rhoswitha, spricht sie sich selbst in der Vorrede zu diesen sechs Dramen über Zweck und Inhalt ihrer Arbeit seltsam genug aus: „Es gibt Viele, die nach der heiligen Schrift begierig sind, und andere heidnische Bücher verachten, dennoch des Terenz Erdichtungen oft lesen, und indem sie sich an der Süßigkeit des Ausdruckes ergötzen, durch die Kenntniß garstiger Dinge befleckt werden. Daher habe ich, als die starke Stimme zu Gandersheim, mich nicht geweigert, demselben

nachzuahmen, den Andere so gerne lesen; damit auf eben die Art, wie die Geilheit unzüchtiger Weiber erzählt wird, auch die löbliche Keuschheit heiliger Jungfrauen, nach meines kleinen Witzes Vermögen, gerühmet würde rc."

Als erste ächte Blüthe deutscher dramatischer Dichtkunst können jedoch auch diese sechs Dramen, die sich in der Weimarischen Sammlung zwar befinden, nicht angesehen werden. Denn eines Theils sind sie nach römischen Mustern bearbeitet, obschon sie Terenzische Schönheit und Regelmäßigkeit bei weitem nicht erreichen; andern Theils sind sie aber auch auf fremdem Boden, dem Stoffe und der Sprache nach, entsprossen. Die römischen Kaiser Hadrian, Constantin, Diocletian, nebst ihren Feldherrn, spielen darin große Rollen; Sprache und Leben ist römisch, nicht deutsch. Dennoch geben jene sechs Dramen ein deutliches Zeugniß von damaligem vorgerückten Kunstgeschmack, und mitten in der dichtesten Finsterniß des Mittelalters leuchten sie als ächte Sterne dramatischer Kunst.

Das älteste, wahrhaft deutsche Schauspiel, von dem uns Kunde geblieben, das aber Gottsched noch nicht kannte, erwähnt ganz zufällig Johann Rothe in seiner Thüringischen Chronik.

Auf der Wartburg bei Eisenach, der uralten Wiege alles Größten und Erhabensten, was je das deutsche Volk bewegte, kehrte einst Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange ein, als er des steten Krieges müde, nach glücklich errungenem Frieden endlich ausruhen wollte. Sein ganzes Volk freute sich der ersehnten Gegenwart des geliebten, tapfern Fürsten, mehr noch der fruchtbringenden Segnungen des Friedens; und so wurde zur allgemeinen Belustigung von den Klosterbrüdern zu St. Georg im nahen Eisenach

Ein schön Spiel gegeben, von den zehen Jungfrawen, deren fünf weise und fünf thörichte waren,

nach dem Evangelio, das Christus geprediget hat; und da war

Landgraf Friedrich gegenwärtig und sah und hörte, daß die fünf thörichten Jungfrauen mit Reue und Leid sämmtlich aus dem ewigen Leben gestoßen wurden; und daß Maria und alle Heiligen für sie beteten, und daß dies alles nichts half, daß Gott sein Urtheil wandeln wollte. Da fiel der Landgraf in Zweifel, ward zornig und sprach: Was! ist das denn der Christenglaube? Will sich Gott nicht erbarmen über uns um des Gebetes Mariä und aller Heiligen willen? und ging gen Wartburg, und war zornig wohl fünf Tage; und die Gelehrten konnten ihn kaum besinnigen, daß er das Evangelium verstand, und darauf so schlug ihn der Schlag vor dem langen Zorne, daß er drei Jahre zu Bett lag; da starb er, als er 55 Jahre alt war, und ward begraben vor Eisenach zu St. Katharinen in St. Johannis Kapelle." Soweit Rothe in der Chronik.

Landgraf Friedrich der Gebissene starb den 16. November 1324. Seinen Grabstein erblickt der forschende Wanderer noch jetzt an der kleinen, ehrwürdigen Kapelle des Lustschlosses Reinhardsbrunn bei Gotha. Da nun nach einer genauern Angabe (bei Menken, Band 3, S. 990) der Landgraf zwei Jahre und sieben Monate in Folge jener Begebenheit vor seinem Tode bettlägerig gewesen, so mag auch die Angabe richtig seyn, jenes Eisenacher Schauspiel sey bereits in der Mitte Aprils 1322 ausgeführt worden.

Zwar bemerken unsere Quellen nicht ausdrücklich, ob jene Stück von den zehn Jungfrauen in deutscher Sprache abgefaßt worden sey, und man könnte allerdings hieran zweifeln, wenn man bedenkt, daß die Klostergeistlichkeit damaliger Zeit, eingenommen für die gelehrte fremde Sprache und sie täglich aus Amtspflicht übend, das Theaterpersonal bildete. Indessen muß doch jenes Bedenken gegen die Aechtheit unseres Dramas verschwinden, wenn die unparteiische Chronik uns berichtet: „Es war da gut Friede worden, in dem Jahre, als man schrieb nach Christus Geburt 1322; da wurden [illegible]ute auf dem Lande und in den Städten fr[illegible] und ergötzten sich ihres

langen Ungemaches, das sie von den Kriegern gelitten hatten. Also machten die von Eisenach, auch nach Ostern, an einem Sonnabend, als sich der Predigerablaß anhob, ein schönes Spiel von den 10 Jungfrauen." — Wir möchten hier noch zweifeln, daß unser Stück in deutscher Sprache aufgeführt worden sei, da es ja zur Freude und Ergötzlichkeit des Landvolkes sowohl, als der Städter dienen sollte, und wozu wahrscheinlich die Bürger ihren siegreichen Fürsten mit seinem Heere besonders eingeladen hatten. Es ist daher sehr zu beklagen, daß wir dieses höchst merkwürdige Drama, dessen Erfolg selbst es zum Trauerspiele stempelte, nicht besitzen; vielleicht ist es nie gedruckt worden.

Es kann hier nicht unerwähnt bleiben, daß Hans Sachs ganz denselben Stoff, der in jenem Eisenachischen Spiele bearbeitet worden ist, über 200 Jahre später in einem biblischen Gedichte ebenfalls behandelt hat; es heißt nach: Von den zehn Jungfrawen, nach dem Evangelium Matthäi im 25. Kapitel, gedichtet am 24. October 1548. Der Nürnberger Sänger kannte wahrscheinlich das Eisenachische Spiel ebensowenig genau, wie wir; er hätte sonst nach seiner bekannten Aufrichtigkeit gewiß seinen Gewährsmann angegeben oder sich auf jenes Stück wenigstens bezogen.

So sehen wir das deutsche Schauspiel bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Kirchen und Schulen einheimisch, so wurde es besonders bei Fastnachtsfreuden zu öffentlichen Belustigungen und Mummereien gebraucht. Hier entstanden also zuerst diejenigen Spiele, die man Fastnachtsspiele (Fastnachtsschwänke, Fastnachtsscherze) zu nennen pflegte. Längst wohl mochten sie dem Volke zur Ergötzlichkeit gedient haben, bevor sie dem Drucke oder überhaupt nur der Schrift zur weiteren Verbreitung übergeben wurden. Oft hatten sie nur rein lokalen Werth. Den Stoff dazu gaben allegorische Darstellungen, muntere geschichtliche Schwänke und dramatisirte biblische Geschichten. Letztere besonders da, als [illegible]e kirchliche Spaltung das ganze deutsche

Volk ergriffen hatte, und allerlei gegenseitige Spöttereien und bittere Ausfälle nicht fehlen konnten.

Natürlich mußten auch römische und griechische Muster, mit denen man durch häufige Uebersetzungen bekannter wurde, die weitere, besonders formelle Ausbildung des vaterländischen Theaters bedeutend fördern, und so bildeten sich auch bald ganz neue Arten von Schauspielen, die Comödie, die Tragödie. Erst in späterer Zeit tauchte auch das Singspiel, die Oper, hervor, obgleich schon die Aelteren sogenannte Mischspiele (Vaudeville) gekannt und geliebt haben.

Nach den hier bezeichneten Hauptrichtungen hin, Fastnachtsspiele, Lustspiele, Trauerspiele und Singspiele, werden wir nun die reiche Gottschedische Schauspielsammlung zu Weimar durchwandern. Sollte sich bei dieser Wanderung hie und da eine genußreiche Aussicht, ein heiteres, weiches Ruheplätzchen darbieten, so wird es uns wohl Niemand verargen, wenn wir dabei etwas länger verweilen.

I.

Fastnachtsspiele.

Die ältesten deutschen Fachstnachtsspieldichter, welche wir kennen, sind Hans Rosenblüt, genannt der Schnepperer, d. h. Schnatterer, und Hans Folz, beide wackere Meistersänger zu Nürnberg; sie lebten im 15. Jahrhundert. Die dramatischen Werke Rosenblüts sind nie gedruckt worden und nur in der Handschrift, von der zwei verschiedene in Dresden zu finden sind, uns bekannt worden. Rosenblüts sechs Fastnachtsspiele heißen: **Ein Vaßnachts-Spil; von den syben Meistern; des Türcken Vaßnachtsspil; von dem Pawren und dem Bock; wie drey in ein Haus entrunnen; von zweyen Eeleuten.**

Von Hans Folz kennen wir ebenfalls nur wenig. Sein **Kargenspil** wurde 1471 zu Nürnberg aufgeführt und 1531

auch gedruckt, befindet sich aber nicht auf der Weimarschen Bibliothek. Gottsched besaß es selbst nicht.

Die ältesten gedruckten Schauspiele, welche sich in unserer Sammlung wirklich vorfinden, sind außer einer sehr alten Uebersetzung der Terenzischen Comödien vom Jahre 1499, Hans Sachsens Fastnachtsspiele, die mit dem Jahre 1517 beginnen. Dieses Dichters Fastnachts- und Lustspiele zeichnen sich vor den Arbeiten seiner Vorgänger durch reinere Sprache und eleganteren Versbau, durch treffenden, leichten Witz, durch glückliche Erfindung und gewandte Behandlung sehr vortheilhaft aus. Freilich sucht man auch bei ihm einfache Natürlichkeit des Gesprächs, interessante Verwickelung und Durchführung, allgemeines Interesse vergebens. Er griff meistens nur einen heitern, sittlichen Gedanken, wie ihn das bunte Leben seiner Vaterstadt darbot, mit angebornem Genie poetisch heraus; er suchte ihm irgend eine dramatische, lehrreiche Seite mit Leichtigkeit abzugewinnen. Dahin gehören seine zahlreichen Gespräche, Schwänke, viele Lustspiele und Fastnachtspossen, z. B. **der Narrenfresser; Sanct Peter mit dem Bock; Sanct Peter mit dem faulen Bauernknecht; der Teufel nahm ein alt Weib zur Ehe; der Nasendanz; von der verschwatzten Buhlschaft; der Parteckensack; der Eylenspiegel mit dem Blinden; der Krämerskorb; das Narrenschneiden; die Rockenstube; der Doctor mit der großen Nase.** *

Aber einen ganz anderen Charakter, als diese Spiele von Hans Sachs, haben zwei geistliche Fastnachtsspiele, die zu Bern aufgeführt wurden. Die Verfasser sind unbekannt.

* Die Mehrzahl dieser Stücke findet man in der von Gottsched herstammenden Sammlung in einzelnen Bändchen vor; vollständig sind sie aufgezeichnet in den älteren Nürnberger Gesammtausgaben der Werke unseres Meistersängers in fünf dicken Folianten. —

Ein Faßnachtspyl, so zu Bern auf der Herrn Faßnacht, in dem 1522 Jare, von Burgerssöhnen offentlich gemacht ist; Darinn die Wahrheit in Schimpfs Wyß von Pabst und syner Prieschafft gemeldet würd.

In diesem Spiele wird des heiligen Vaters zu Rom und der gesammten katholischen Geistlichkeit Treiben dem Spotte und der Verachtung der Evangelischen offen Preis gegeben. Der Papst und seine Anhänger sind darüber heftig erzürnt, daß die neue Lehre des Evangeliums die Geister des Volks erleuchtet, und sie selbst ihrer schönsten Einkünfte und ihres Ansehens beraubt hat. Sie verfluchen die neuen Druckereien und Schriften, welche es wagen, die uralte heilige Lehre anzugreifen. Vom obersten Haupte der Christenheit herab bis zum geringsten Diener der Kirche beklagen Alle den herben Verlust, den sie nun empfinden müssen. Zum Beschluß tritt ein Prediger, Doctor Lupolt, mit einer Menge Bauern auf, welche den Aposteln Petrus und Paulus ihre Anhänglichkeit versichern, und das Heil der neuen Lehre preisen. In derber, oft ungeschliffener und gemeiner Rede wird überall der katholischen Geistlichen gespottet.

Dieses Berner Fastnachtsspiel, ist in Form und Anlage noch sehr roh, und in einer harten Sprache abgefaßt. Den maaßlosen Knittelversen sind zumeist Reime gegeben, die aber männlich und weiblich in buntem Gewirre durcheinander laufen. Eine Abtheilung in Akte, Scenen oder Handlungen sucht man ebenfalls darin vergebens. Nur kleine Sätze, im Texte ein wenig eingerückt, zeigen die scenischen Veränderungen kurz an. Einheit des Ortes, der Handlung und der Zeit ist dagegen sehr genau beobachtet.

Ganz von demselben Gepränge ist ein mit dem vorstehenden Stück zusammengebundenes Gespräch zwischen zwei Schweizerbauern:

Ein Faßnachtsschympff, so zu Bern uff der alten Faßnacht gebraucht ist, im Jare 1522. Nämlich wie uff einer Seite der Gasse der einig Heiland der Welt Jesus Christ, unser lieber Herr, ist auf einem armen Eselein geritten, uff seinem Haupt die Dornenkrone, bey ihm sein Jünger, die Armen, Plinden, Lahmen und mancherley Preßhafftige. Auf der anderen Seite reitet der Pabst im Harnisch und mit großem Kriegszug, als hernach verstanden wird durch das Gespräch, so die zwey Bauern geredet haben, Rüde Vogelnest und Claus Pflug.

Diese beiden ehrenfesten Herren sind auch in ihrer alterthümlichen, sonderbaren Tracht dem Gedicht in einem alten Holzschnitte vorgezeichnet; sie sind mit Knüppel und Degen bewehrt. — Den ächten Ton des Fastnachtsspieles hat aber keiner so meisterhaft getroffen, als Hans Sachs.

II.

Lustspiele.

Ebenso wie das Fastnachtsspiel, so verdankt auch das deutsche Lustspiel seine Entstehung unserem Nürnberger Meistersänger, Hans Sachs. Gerade im Lustspiel war er wahrhaft Meister. Befreit von den niedrigen, oft plumpen und pöbelhaften Witzen seiner Fastnachtsspiele, ohne Beimischung kalter Steifheit und seichten Wortgeklingels, wie es in seinen Trauerspielen sich findet, athmen die Comödien von Sachs durchweg einen lebensfrohen, heiteren und freien, dennoch stets anständigen, gemessenen, reinsittlichen Ton. Seine Scherze sind für das bewegliche

Volksleben gedichtet, meistens aus dem Leben selbst herausgegriffen, daher auch zuweilen noch sehr derb. Seine Stoffe sind mehrentheils geschichtliche, manche enthalten allegorische Darstellungen, z. B.

Comödia, darinnen die Göttin Pallas die Tugend, und die Göttin Venus die Wollust verficht. Das Stück hat 13 Personen und 3 Akte.

Der Pluto, ein Gott alles Reichthums, eine Comödi in fünf Akten, mit eilf Personen zu agiren. Dieses Lustspiel ist dem Stoffe nach offenbar von dem aristophanischen Stück gleiches Namens (Plutos) nachgebildet.

Fortunatus mit dem Wunschseckel; in fünf Akten.

Die Irrfahrt Ulyssi mit den Werbern und seiner Gemahel Penelope, Comedia in sieben Aufzügen, mit vierzehn Personen.

Die schön Magelona, Comedia; in sieben Akten und neunzehn Personen.

Perseus; Comödie in fünf Akten, mit neun Personen.

Romulus und Remus; Comödie in sieben Akten, mit 28 Personen.

Um die erwähnten Vorzüge unseres Dichters im Lustspiel recht anschaulich zu machen, heben wir einige Scenen aus einem Stücke vom Jahre 1532 heraus:

Das Judicium Paradis, ein Comedi, hat 15 Personen und fünff Aktus. Nürnberg. 1332. 8.

Wir wählen mit guter Absicht einen hinlänglich bekannten mythologischen Stoff, um desto deutlicher die dramatische Kunst unseres Nürnbergers beschauen zu können. Als Personen läßt er folgende auftreten:

Juppiter, der donderent Gott.
Saturnus, der feindselig Gott.
Mercurius, der Götter Bot.
Mars, ein Gott deß Kriegs.
Apollo, die Sonn.

Bacchus, der Wein Gott.
Cupido, ein Gott der Lieb.
Juno, ein Göttin der Reichthumb.
Minerva, ein Göttin der Weisheit.
Venus, ein Göttin der Lieb.
Ceres, ein Göttin der Geträyds,
Discordia, ein Göttin deß Zwytracht.
Helena, ein Königin auß Griechen.
Paris, deß Königs Son von Troya.
Der Ehrenholt.

Freilich haben nur die wenigsten aller dieser Personen viel zu reden, da, wie wir sogleich sehen werden, auch die Akte ausserordentlich kurz sind. Die unbedeutendsten Rollen sind Discordia, Cupido und Saturn; die stärksten dagegen Paris, Venus, Juno, Minerva und Jupiter. — Wie gewöhnlich tritt auch in den Comödien zuerst der „Ehrenholt" als Prologus auf:

Ehrenholt.

Heil sey der erbarn Herrschaft,
Den züchting Frawen Tugendschafft,
Mit allen ausserwelten Gästen,
Dieser versamblung in dem besten
Komb wir auff trawen her zu euch,
Und bitten habt ob uns kein scheuch,
Weil wir euch gern frewd zu mehren,
Und halten euch allen zu ehren
Ein Spiel, das man Lateinisch hieß
Das Judicium Paridis,
In Deutsch heist es Paris Gericht,
Da er drey Göttin Urtheil spricht.
Wie es vorlengst beschreiben thäten,
Die hernach benannten Poeten,
Homerus und Virgilius,
Ovidius, Lucianus,
Auch andere mehr gar künstenreich,

Doch in Beschreibung ungeleich,
Derhalb wöll wir gefreyet sein,
Zu spielen doch in Deutsch allein,
So viel euch dienet dieser Zeit,
Zu ehren und zu frölichkeit,
Daß es ein jeder mag verstan,
Also nempt es im besten an.

Hierauf tritt Jupiter ein, und da er gesonnen ist, seinen Göttern allen ein großes „Bancket“ zu veranstalten, so sendet er den Mercurius ab, um sie zu Gaste zu bitten. Nur die Göttin der Zwietracht, Discordia, soll nicht eingeladen werden. Dann treten sogleich die Götter und Göttinnen ein. Jupiter heißt sie willkommen, läßt sie ihre Plätze an der gemeinsamen Tafel einnehmen, und gebietet dem Bacchus die Becher mit Cyperwein zu füllen. Die Götter fordert er sogleich auf, zu berichten,

Was jetzt die Menschen thun auf Erd,
Und was in kürz zukünfftig werd;
Du Juno, was sagst du davon?

Alle Götter nach der Reihe klagen nun vor Jupiter über die eitelen Bestrebungen der Menschen. Jupiter beschließt endlich den ersten Akt:

Nun trinket und seyd wohlgemuth,
Ihr Götter fahet an zu singen,
Apollo laß dein Harpffen klingen,
Und unser Zeyt in Frewd verbringen.

Actus II.

Discordia

(die Göttin der Zwytracht, schleicht hinein und wirfft einen gülden Apfel hinein und spricht).

Weil alle Götter sind allda,
Und ich Göttin Discordia
Von ihn verschmecht bin worden gar,

So wirff ich ihn den Apfel dar,
Der ist mit Künsten zugericht,
Daß sie beleiben einig nicht.

(Sie gehet ab.)

Juppiter
(gehet ein mit den andern Göttern und Göttin und spricht).

Mercuri, lang den Apfel her,
Von wannen mag doch kommen er?

Mercurius
(hebt den Apfel auf und spricht).

Schau Juppiter, du höchster Gott,
Der Apfel ist von Golde rot,
Mitten darumb stehn die Buchstaben:
Die allerschönst die soll ihn haben.

Jupiter
(giebt ihn Marti und spricht)

Schau, Mars, das Kleinot ausserwelt.

Mars (der Gott spricht).

Gehört er einem streitbarn Held,
So wollt ich mich sein nehmen an,
Also hab ich kein theil daran,
Saturne sey damit verehrt.

Saturnus (spricht).

Ja wenn er eim Feindseling ghört,
Eim wildten, griesgrammigen alten,
So wollt ich ihn mit ehren bhalten,
Schau, Bache, vielleicht ist er dein.

Bachus
(nimpt den Apfel und spricht).

O Saturne, das kann nicht seyn,
Der Apfel ist mir viel zu stoltz,
Wann er gehört eim Trunkenboltz,
So versetzt ich ihn doch umb Wein.
Apollo, schaw, ob er sey dein.

Apollo
(nimpt ihn und spricht).

Schön glanzet bin ich wohl von Leib,
Weil aber er ghört eim Weib,
Und nicht eim Mann als ich dann bin,
Seh Ceres, nimb den Apfel hin.

Ceres (spricht).

Dem Apfel bin ich viel zu schlecht,
Darumb hab ich ihn nicht mit recht,
Schaw, Juno, wie gefällt er dir?

Juno
(nimpt den Apfel und spricht).

Ja dieser Apfel gehöret mir;
Das laß dir Juppiter gefallen,
Ich bin die schönste ob ihn allen,
Darzu ehrwürdig, reich und mächtig,
In Gwalt und Macht herrlich und prächtig,
Keine geleichet mir dermaßen.

Minerva
(greift nach dem Apfel und spricht).

Lang her, ich will dir ihn nicht lassen,
Weil ich selber die schönste bin,
Durch Weißheit, Kunst und scharpfe Sinn.
Du Juppiter sey selbst darob,
Ein Richter, der die Weißheit lob,
Ob er nicht sey gar billig mein.

Venus
(greift auch nach dem Apfel und spricht).

Das soll in keinem weg nicht seyn,
Ich bin die schönste allezeit,
In Lieb und aller Freundlichkeit,
Gott und Menschen haben mich holdt,
Du Juppiter urtheilen sollt;
Gib her, weil er gebüret mir.

Juno
(giebt den Apfel dem Juppiter und spricht).

O Juppiter, es ziemet dir,
Daß du hie wöllest Richter seyn,
Und gebest ihn allhie allein
Der, so die allerschönste sey,
Deins Urtheils ger (begehren) wir alle drey.

Juppiter (spricht).

Kein Urtheil ich hierinnen gib,
All drey seyt ihr mir herzlich lieb.
Sprech ich den Apfel einer zu,
So würden mir die andern zwu,
Ungünstig, das wär mir zu schwer,
Derhalb brächt ich mich in Gefehr.
Darumb will ich nicht Richter seyn;
Jedoch weiß ich ein Jüngling fein,
Der dem Urtheil genug wirdt thun,
Von Troya eines Königs Sun,
Wellicher Paris ist genanndt,
Der wohnt in Phrygia dem Landt,
In einem Wald Ida mit Nam,
Bey dem Birg Gargaro grausam,
Der Kindsweiß ward darein getragen,
Sollt worden seyn darinn erschlagen,
Das aus Erbarmung nicht geschach,
Den fande ein Hirt bald darnach,
Ihn also in dem Wald erzug.
Ein Jüngling hübsch, weiß und klug,
Der bey den Hirten, Jung und Alten,
Täglichen ist Gerichte halten,
Und urtheilet recht jedermann,
Mit Recht ihn Niemand tadeln kann,
Nach diesem Richter will ich senden,
Auf daß sich euer Krieg thu enden.

Venus und Juno erklären sich hiermit einverstanden, und Jupiter sendet seinen Boten Mercurius ab, um den Hirten Paris sogleich vom Ida in den Göttersaal zu bringen.

Mercurius
(beschließt diesen zweyten Akt und spricht).

O Juppiter auf dein ansag,
Will ich ihn bringn in kurzer Zeyt,
Wiewol es ist unmenschlich weit;
Singet ein weil mit fröligkeit.

(Sie gehen alle ab.)

Im dritten Akte bringt Mercurius den Paris, und die drei Göttinnen, welche sich zunächst um den Preis der Schönheit streiten, beginnen ihre Anreden und Versprechungen, mit denen sie den neuen Richter zu gewinnen suchen.

Juno
(tritt zu Paridi und spricht).

O Paris, wirdt der Apfel mein,
Durch das gerechte Urtheil dein,
So versprich ich dir auch zum Lohn
Das Königreich, Scepter und Thron,
Gewaltiglich zu herrschen da,
Ueber das groẞe Asia.

Sie nennt dann alle die Helden und Fürsten, die stets ihre Größe in Ehre und Reichthum, in Macht und Herrschaft gesetzt hätten, und verspricht ihn reicher und mächtiger, als alle diese Herrscher zu machen, wenn er ihr den Preis zuerkennen würde.

Paris (spricht).

Ein Richter Urtheil sprechen soll
Weder umb Mieth noch um Gab;
Wenn ich dich nun besehen hab
Mit blosem Leib, und die all beyd,
Darnach Niemand zu lieb noch leid,
Sprich ich ein Urtheil ohn gfehr,
Wollt Gott, daß ich jeẞt Argus wär.

Juppiter (spricht).

Ach führ sie in das Zelt hinunter,
Beschau du sie allein besunder.
Vor den Göttern sie nicht beschäm,
Ein Nachtheil ihr sonst daraus käm,
Dass sie an Ehren würd verletzt,
Deß sie von dir blieb unergetzt.

Paris (spricht zum Beschluß).

Es ist mir lieb, so gehe mit mir,
Dass ich beschau dein weiblich zier,
Mit meinen Augen rein und scharpff,
Da ich mich auch nicht schämen darff.
Apollo schlag dieweil die Harpff.

(Sie gehen alle ab.)

Ganz bezaubert von Junos Reizen, tritt im vierten Akte Paris wieder in den Göttersaal. Nun beginnt Minerva ihn für ihre Schönheit zu bereden.

Minerva
(tritt zu ihm und spricht).

O Paris, edler Jüngeling,
Kehr dich gar nicht an diese Ding,
Dass du dein Hertze, muth und Sinn
Wolst setzen auf die Reichthumb hin,
Darin doch ist kein rhu noch rast,
Sie sind ein unträglicher last,
Du must der Reichthumb seyn ein Knecht.
All Weyse haben sie verschmächt,
Ins Meer warf Socrates sein Gold,
Vil lieber er anhangen wollt
Der Weißheit, darin hett er rhu.
So du mir theilst den Apfel zu,
So gieb ich dir das höchst auf Erd,
Nämlich, der wahren Weißheit Werd.

Sie fährt dann fort eine Menge griechischer und römischer Weisen, unter denen auch Geschichtschreiber und Dichter glänzen, der Reihe nach herzuzählen. Hans Sachs entwickelt in dieser Rede eine gewiß erstaunenswerthe Gelehrsamkeit. — Die Göttin verspricht am Ende, den Paris, wenn er ihr günstig seyn wird, über alle die Genannten an Weisheit zu erheben.

Paris (spricht).

O Minerva, dein Gab ist groß,
Doch muß ich dich vor sehen bloß,
Eh daß ich geb den Apfel dir;
Du schöne Venus tritt zu mir,
Ich will euch mit einander schauen,
Recht urtheilen sollt ihr vertrauen.

Venus (spricht).

Ach schöner Jüngling hör auch mich,
Und lass hi nicht verführen dich,
Die so vil süsser Wort dir geben.
Bey Leib dein junges zartes Leben
Auf Reichthumb, Weyßheit nit begib,
Was sind die beyde ohne Lieb?
Ein hart Leben ohne Freud und Wunn,
Die Lieb die ist des Lebens brunn,
Ohn die möcht die Welt nit bestehn,
Menschlich geschlecht das müst zergehn,
Wo ich nicht wär durch die Gebärung;
Mein Krafft hat ein ewig Währung,
Der auch Niemand mag widerstahn,
Das Reichthumb noch Weyßheit nit kan."

Sie nennt dann eine Reihe Helden, die sie durch ihre Macht bezwang und die sich ihr ergaben, und verspricht endlich dem Paris das schönste Weib in Griechenland, Helena. —

Der fünfte Akt beginnt mit einem Monolog des Paris:

Paris
(gehet ein, redt mit ihm selbst und spricht).

Ach Gott, wie hübsch und wolgeziert,
Wie Engelisch Geliedmasiert
Ist Minerva die Jungfrau Adelich,
Dergleich wie zart und untadelich
Ist Venus das holdselig Bild,
Wie freundlich, gütig, sanfft und mild,
Wie außerwelt sind sie all drey,
Welliche nun die schönste sey,
Darüber muß ich mich besinnen,
Ob ich möcht ein recht Urtheil finnen,
Weil ich's nun hab gesehen bloß,
Auch sind ihre Verheißung groß,
Reichthumb, Weißheit und auch die Lieb.
Welcher ich nun den Apfel gieb,
So mangel ich der andern zwey,
O dass der Aepfel wären drey,
Dass ich sie all drey möcht begaben,
Und möcht ihr dreyer Freundschaft haben,
Selig wär ich auf Erd allein;
So das mag aber nicht geseyn,
Gib ich den Apfel nur der einen,
Zart, außerwelten, schönen, reinen,
Wiewohl mir ist das Urtheil schwer. —
Mercuri heiß die Götter her!

Die Götter und Göttinnen erscheinen. Paris gibt den Apfel der Venus und begehrt von ihr seinen Preis. Die Liebesgöttin sendet ihren Cupido ab, um der schönen Griechin Herz zu verwunden. Helena widerstrebt anfangs den Bitten Paris, sinkt aber doch endlich liebewarm an seine Brust. Venus bekränzt das junge Paar mit frischen Blumen; Apollo und die Musen beginnen den Hochzeitstanz. Der Ehrenhold beschließt, wie gewöhnlich, das Stück.

Einfacher, gemüthlicher und reizender konnte der gegebene mythologische Stoff wohl kaum von einem neueren Meister aufgefaßt, gewandter kaum ausgeführt werden, als es unser Sachs that. Man kann unbedenklich sagen, daß seine Lustspiele die gelungensten unter allen seinen Dramen sind, und daß keiner der Dichter der beiden nächsten Jahrhunderte ihn in jener Vollkommenheit erreicht hat.

Noch phantasiereicher und romantischer, bunter und reicher an schnellwechselnden Bildern, scherzhaften und munteren Scenen ist ein späteres Stück von demselben Meister:

Die Stultitia mit ihrem Hofgesinde, ein Komödi, mit neun und zwanzig Personen zu recitiren; vom Jahre 1552. In einem Akt.

Freilich gesteht Hans Sachs selbst durch den einleitenden Ehrenhold, dieses Spiel sey die Nachahmung der bekannten lateinischen Schrift des Erasmus von Rotterdam, über die Thorheit (Moria, stultitia). Diese hat Hans Sachs benutzt. Sein eigener Humor ist aber in der vorliegenden Bearbeitung nicht zu verkennen, und dem Erasmus mag daher wohl sehr wenig davon angehören, obschon auch er, wie wir aus seinen „Colloquia“ ersehen können, nicht ohne Witz war.

Hans Sachs denkt sich, komisch genug, die Thorheit als eine mächtige Göttin und Königin über viele Menschen. Sie hält einen Hoftag. Zuerst läßt sie ihre vier dienstthuenden Kammerfrauen vor sich treten; sie müssen über ihren Dienst bei Hofe berichten. Die schönste und erste unter ihren vier Kammerfräulein nennt sich Selbstliebe und Wohlgefallen, mit anderem Worte Eitelkeit. Freundlich steht ihr zur Seite die zweite, Fuchsschwänzen oder Schmeichelei. Die dritte hat sich schläfrig auf den Fußboden hingestreckt, und heißt Vergessenheit. Die vierte sitzt nachläßig neben ihr, und verbreitet Wohlgerüche um sich her; es ist die Wollust. Mit diesem edlen Hofgesinde ist es aber noch nicht abgethan, die Königin Thorheit rühmt sich auch von hoher Herkunft zu seyn, und rühmt

mit Stolz ihren [illegible] Gemahl[illegible]. Prinz Karneval, der Gott des [illegible], ist ihr Vater. Dieser hatte sich mit der schönsten aller Jungfrauen des Landes, mit der Jugend, vermählt, um sie, die Thorheit, zu erzeugen. Die jungfräulichen Eltern hatten dem ganzen Lande auch zwei herrliche Ammen ausgewählt, säugende Mädchen, die Trunkenheit und die Unwissenheit. Nur so konnte am besten für die Leibeskraft und Erziehung der Thorheit gesorgt werden.

Nachdem die hohe Königin ihre Herrlichkeit genug im Prunke befunden hat, ruft sie den Diener, den Narren Jeckle herbei, und gebietet ihm, hinaus in das Land umher zu gehen und ihr alle Diejenigen an den Hof zu bringen, welche sich zu ihrem Hofdienste eignen, und ihr geneigt sind. Sie gedenkt diese Leute alle in neue Hofuniformen einzustecken, und an ihrem Hofe bleibend anzustellen.

Zuerst findet Jeckle einen hellen Knaben heraus, den Ruthenschmitze schrecken, und der seine rothe Vögelchen und sein graues hölzernes Pferdchen lieber hat, als seine Schulbücher und Tintenfässer. Die Königin gibt ihm zum Zeichen ihrer hohen Gnade ihre Uniform — Schellenkappe — und macht ihn augenblicklich zum Hofschildknapp.

Drauf führt der Narr eine Frau herein; diese neigt sich vor der Königin und spricht:

„O Königin, ich kump zu dir,
Vernimb mein Thorheit auch von mir.
Dieweil ich noch ein Jungfraw was,
Schmückt ich mich für dem Spiegelglaß,
All mein Frewd war zu Tantz zu gahn,
Haußhaltens nahm ich mich nicht an“ ꝛc.

Drauf hängt ihr die Königin ebenfalls die Narrenkappe um den Hals, und spricht:

„Fräwlein, nimm hin das Hoffkleid mein,
Du mußt mein Hofmeisterin seyn.
Lauf Jäcklin und bring mir noch ein!“

Dem thörichten Bauer reicht die Königin ebenfalls die Hofuniform mit der Schellenkappe, und avancirt ihn zu ihrem Narrenfuhrmann.

Ebenso macht die Göttin den verkehrten Handwerksmann zum Thorwächter, den Kaufmann zum „Hofeinkäufer," den kargen Geizhals zum Pfennigmeister, den Trunkenbold, der sich rühmt, der größte Narr im ganzen Lande zu seyn, befördert sie zum Kelleramt, einen buhlerischen Pfarrer zum Marschall, den liederlichen Spieler zum Kammerherrn, einen dummen Lanzenknecht zum Narrenhauptmann, einen verlaufenen Reiter zum Stallmeister, einen wallenden Bettler zum Postboten. Einem schätzegrabenden Alchymisten gibt sie das Silberschließeramt, den verschwenderischen Baumeister macht sie zum Aufseher über die königlichen Palläste. Einen Doktor, der noch kein Buch gesehen, befördert sie zum Kanzler, den Regenten, der sein halbes Land mit Tourniren, Jagen und Bankettiren verpraßte, zum Hofmeister; einen feisten, faulen Mönch zum Küchenmeister.

Schon hat der ausgesendete Narr alle Hoffnung aufgegeben, noch Jemaud für den saubern Hof der Königin zu finden, da tritt plötzlich von selbst eine muntere Frau hervor, die Faßnacht:

„Ich hab die Narren zäm gelesen,
Auf daſſ sie toll und thöricht seyen,
Mit Singen, Juchtzen und mit Schreyen,
Sich füllen als die Bäckersew,
Und springen, wie die Geiß im Hew,
Und sich verdrehen, wie die Affen,
Hab doch jetzt nicht so viel zu schaffen,
Als ich hätt vor etlichen Jahren. —
Ich macht viel Rott und Mummerey,
Auf närrisch art gar mancherley,
Und wer sich am närrischsten stellt,
Der war mir lieb und außerwelt.

Stultitia spricht:
Weil du Faßnacht mein Hof thust mehren,
Will ich dich bringen auch zu ehren,
Komb her und setz' dich neben mich,
Machst gleich so groß Narren als ich."

Hier erfahren wir zugleich einige interessante Notizen über die damaligen Fastnachtsfeierlichkeiten, die freilich vor der Gewohnheit, an Fastnachtsspielen freudigen Antheil zu nehmen, gar plump und bacchantisch gewesen seyn mochten. Der streng sittliche Charakter, die ethische Bedeutung, die erst Hans Sachs seinen Spielen unterzulegen wußte, konnte begreiflicherweise nicht sprungweise offen und unvermischt vor dem gemeinen, an tolle, derbe Späße gewöhnten Volke hingestellt werden. Und so finden wir es denn sehr natürlich und klug, daß die meisten Schauspiele von Sachs, trotz des tieferen, ernsteren Tones, den sie häufig genug annehmen, nicht ganz von gemeinen Redensarten befreit sind, die meistens dem Narren des Stücks in den Mund gelegt werden. Dies finden wir auch in dem eben angeführten Stücke noch. So wundert sich der Narr Jeckle über das unerwartete Erscheinen der Frau Faßnacht:

„Botz Mist, botz Dreck, wo hast bin dacht,
„Daß du so lang bist ausgewesen."

Aeußerst spaßhaft ist es, wenn nach all dem in das Hofgesinde bereits aufgenommenen Gesindel die Fasten, die sich ebenfalls zu einer Hof-Charge anmeldet, vom Narren zur Thür hinausgeworfen wird:

„Du, bleiche Fasten, heb dich nauß,
Von dir wöll wir seyn unbezwungen,
Dich wirf ich naus, mit faulen Lungen
Du dürre, magre, weich hintan!
Neun Faßnacht wolt wir lieber han,
Denn Ein Fasten, glaub du mir!"

Als die Königin darauf alle ihre Leute beisammen sieht, gebietet sie Aufbruch. Sie zieht mit ihnen in ihre Heimath,

in's „Schlauraffenland," und wünscht dem anwesenden Publikum unter welchem sie noch manche Narrenkappe vertheilen möchte, eine gute Nacht.

An Lustspielen ist unsere Weimarer Sammlung sehr reich. Außer denen von Hans Sachs, deren bedeutendste wir so eben näher bezeichnet haben, finden sich in der Gottschedischen Reihenfolge eine Menge Comödien aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Mehre sind darunter, deren Verfasser nicht angegeben werden. Keiner aber unter Allen hat Hans Sachs in dem hohen, freien Schwung seiner Dichtung, in dem leichten, gewandten Versbau erreicht. Unter den früheren Stücken anderer Meister nennen wir:

Ein Lustspiel, der Weyber Reichstag genannt, aus den Colloquiis Erasmi genummen, und mit reymen, doch in den sententz nach verteüscht. 1539. Am Ende des Stückes steht: **Gedruckt zu Nürnberg durch Hans Guldenmundt.**

Diese kleine Comödie scheint nur ein Nachspiel zu einem größeren Stücke gewesen zu seyn. Sie ist einaktig, doch voller Laune. Von dem Narren Claus, dem Vorredner, eingeführt erscheint eine ehrenwerthe Versammlung alter Matronen, die auf dem Titelblatte unserer Ausgabe in einem alten, saubern Holzschnitte verewigt sind. Cornelia, eine kluge Sprecherin, steht an der Spitze dieser Schaar, sie leitet die Verhandlungen. Sie haben nichts Geringeres im Sinn, als es ihren Männern auch einmal nachzumachen, und sich unter einander gemeinsam über Wohl und Wehe ihres Geschlechtes zu berathen. Denn den Männern, meinen sie, stehe eigentlich die Herrschaft über weibliche Angelegenheiten gar nicht zu. Demgemäß schreiten sie zur Session. Zuerst wird die Sitzordnung berathen, die nach dem Vorbild der „deutschen Reichsversammlung" eingerichtet

werden soll! Dabei kommen sie unter einander in gar heftigen Zwiespalt und Zank. Die Sprecherin schlägt z. B. vor, die Jungfrauen sollen an der Berathung keinen Antheil haben. Dagegen meint

Julia.

„Sag an, wie willt du Jungfrawn kennen?
Viel habn sich schon lassen brennen.
Man solls nicht all für Junkfrawn habn
Und ob's schon grüne Kränzlein auf tragn.

Eulalia.

Ich weiß wol, dass man ir wenig findt,
Wir wölln nehmen die verheyrathet sind.

Julia.

Du findst unternselbn, auf Glauben!
Manniche frumme Junkfrawen,
Die Eunuchos zu Männern haben;
Die thun keiner keinen Schaden.

Cornelia.

Ey dem Ehstand aber zu ehrn,
Sollens für Frawen g'halten wern.“

Ebenso entstehen sonderbare Debatten über den Platz der adeligen Damen, der Bürgersfrauen, der Schwangern und der Wittfrauen, der Nonnen und Köchinnen, der Concubinen und gemeinen Dirnen.

Katharina beginnt dann einen fünf Seiten langen Vortrag zu halten über die Kleider, in denen die verschiedenen Stände einhergehen sollen. Sodann wird mit großer Beredtsamkeit über die Heirathen der verschiedenen Stände eine zweite Lex Julia de maritandis ordinibus plaidirt. Bei Gelegenheit endlich der festzustellenden Rechte der Weiber in Staat und Haus, brechen alle in wildem Geschrei über das harte Regiment ihrer Männer aus. Zuletzt kommen sie dennoch darin sämmtlich überein, es sey doch wohl gerathener, den Männern für die Zukunft wieder die Herrschaft einzuräumen.

Für unsere Zeit und Bühne sachgemäß bearbeitet, könnte dieses Lustspiel nicht ohne großes Interesse seyn. Haben doch die Pariser und Karlsruher Kammern neuerdings noch den Frauen in öffentlicher Versammlung größere Rechte zugestehen wollen, und haben doch auch die königlich sächsischen Stände über die verschiedenen Kleidertrachten für die staatsbürgerlichen Abstufungen der Männer und Weiber Gesetze zu geben nicht verschmäht.

Daß auch die römischen, weniger die griechischen Lustspiele auf unser Theater und auf deutsche Komik fördernd eingewirkt haben, möchte, wenn es nicht bereits aus Hans Sachs eigenen Angaben hervorginge, aus den in der späteren Zeit außerordentlich häufigen Uebertragungen des Plautus besonders, und des Terenz, zur Genüge einleuchten. Schon in frühester Zeit waren einzelne Stücke der römischen Lustspieldichter auch in der Uebersetzung in Deutschland bekannt, z. B. des Plautus Aularia vom Jahr 1535, ja des Terenz Eunuchus von 1486, dessen Andria von 1535; ebenso Hecyra 1535. In dem 16. Jahrhundert aber wurden die Gesammtausgaben jener Dichter sehr beliebt. Frankfurt a. M. bietet kurz hintereinander drei Ausgaben des Terenz von 1566, 1590 und 1596. Auch zu Weimar wurden späterhin 1626, 1646, 1670 Ausgaben desselben Dichters besorgt. Aristophanes Plutus erschien bereits 1531, seine Wolken erst 1630. (Von Euripides kannte man Elektra 1554, Iphigenia 1584, Hekuba 1605; Sophokles wurde durch Oedipus 1550, und Ajax 1608 bekannt.) Die mehrsten von diesen Ausgaben befinden sich sehr vollständig auf der Weimarer Bibliothek, und zwar in der Gottsched'schen Sammlung.

Unter den Comödien, in denen man ganz deutlich Spuren römischen Geistes entdecken kann, heben wir aus der älteren Periode eine der derbsten heraus. Das Stück erfreut sich einer guten Erfindung, und bringt nicht selten wahrhaft komische Gedanken und heitersten Witz.

Amantes amentes. Das ist ein sehr anmuthiges Spiel von der blinden Liebe, oder wie mans Deutsch nennt, von der Leffeley. Alles nach art und weise der jetzt getroffenen Venus-Soldaten, auf gut Sächsisch gereimet, Nunmehr zum vierten Mal durchsehen und augiret durch Angelium Lohrbère Liga. Magdeburg, 1614. 8.

Dies Lustspiel, wie es sich selbst im „Avertimento" bezeichnet, hat 4 Akte und ist regelmäßig in Scenen eingetheilt. Es umfaßt zwei Tage und eine Nacht. Der Ort wechselt ab zwischen Straße, Stube und Garten.

Der Verfasser muß ein ziemlich gelehrter Mann gewesen seyn, denn man findet hie und dort zerstreute italienische oder französische Verslein und Sprüche angebracht. Z. B.:

„En amour
En la court
Et en la chasse,
On ne trouve toujours
Ce qu'on pourchasse."

Ferner steht folgende Inschrift am Schlusse des Stücks:

„Semel insani vivimus Omnes,
Nec Te quaesiveris extra!"
„Qui fist la Chansonette,
Fut un bon compaignon,
Regrettant sa maistresse,
Dormant sus son giron."

Die kleinen scenischen Bemerkungen sind gewöhnlich in lateinischer Sprache bezeichnet; z. B.:

„Venit Doctor Gratianus;"
„Osculatur virginem;"
„Iterum osculatur;"
„Ancilla discedit."

Dem ganzen Stücke an der Stirne steht geschrieben: Dulce est desipere in loco, das horazische Grundprincip!

Simon, ein alter brummiger Spießbürger, möchte seine nun herangewachsene Tochter Lucretia, die Heldin des Stückes, bald und gut verheirathen. Die Tochter selbst aber ist eine derbe, handfeste, frische Dirne, und liebt die Freiheit über Alles. Knechte und Dienerinnen schilt sie hart genug aus, ja schlägt sogar mit Fäusten drein, wenn es die Freier gar zu zärtlich mit ihr meinen. Einen alten Doktor der Rechte, Gratianus, der sich mit ihr wiederum zu vermählen gedenkt, läßt sie höhnisch ablaufen, und kümmert sich wenig um seine verliebten Abendgesänge vor ihrem Fenster. Die Mutter der Lucretia, Vetula, begünstigt dagegen ihre Leidenschaft zu einem jungen, feinen Stutzer Curialus, der anfangs durch Lena, eine liederliche Alte, die Schöne vergeblich durch einen Brief für sich zu gewinnen strebte. Endlich wird aber doch seine Liebe durch ein Geschenk erhört. Lucretia läßt ihn durch eine verschmitzte Dienerin, Aleke, in ihren Rosengarten vor der Stadt zu einer vertraulichen Zusammenkunft bescheiden, und erhört sein Flehen. Die Mutter, anfangs ungehalten über der Tochter voreilige Schritte, weiß den Curialus zu sich in's Haus zu Gaste zu bitten, und stellt ihn so dem brummigen Vater vor, der den gemeinsamen Bitten nicht länger zu widerstreben vermag. Hans, in die Magd Aleke verliebt, ist der oft sehr derbe Spaßmacher im Lustspiel.

Als Probe des Scherzes, den das Stück bietet, wählen wir die Scene aus, in welcher der alte Doktor Gratian von der übermüthigen Lucretia den Korb bekommt. Die Verse und Reime sind freilich ein wenig holperig und plump; es sollen wohl vierfüßige Jamben seyn.

Gratian.

„Ach, mein auserwehlte Jungfrawen,
Lasset euch so vor mir nicht grawen.

Lucretia.

Ey was hab ich nur euch zu schaffen.

Gratian.

Sucht ihr doch wohl bey andern Laffen.

Lucretia.

Was sollts denn werden? Was soll es seyn?

Gratian.

Hört mich doch nur ein Wörtchen.

Lucretia.

So sag denn her, ich kann es hören.

Gratian.

Ach ich begehre euch in Ehren.

Lucretia.

Schmiert euren Spott nur auf die Schuh.
Und laßt mich arme Magd in Ruh.
Soll ich gleich keinen Doktor kriegen,
Ich will denn nicht alleine liegen.

Gratian.

Mein Herz will mir im Leib versinken.

Lucretia.

So helft, und laßts nicht gar ertrinken,
Bindt ihm eh an zwo Schweinsblasen!

Gratian.

Ach ich muß mein wohl spotten lassen.
Noch ist mein Herz mit Schmerz besessen.

Lucretia.

Vielleicht habt ihr ein Narrn gefressen!

Gratian.

Nein mein Herz ist gegen euch verwundt.

Lucretia.

Ey, wenn ihr seyd so ungesundt,
So laßt euch in den Spittel tragen!

Gratian.

Ach das ist ein sehr hartes Wort,
Jungfräulein schenkt mir euren Kranz.

Lucretia.

Nein, lieber Doktor Alefanz,
Möcht ich wohl einen Esel krönen?

Gratian.

Warum mögt ihr mich so verhöhnen?
Ich hoffe zwar und zweifle doch,
Ihr werdt euch mein erbarmen noch.

Lucretia.

Wißt ihr gar wohl, das Hoffen und Harren,
Das macht auch Doktores zu Narren.

Gratian.

In Perlen, Sammt und Seiden,
Mein Herzchen will euch nur kleiden.

Lucretia.

Wenn ich gleich sollte nackend gahn,
Möcht ich nicht haben solchen Mann. —
Wie wenn ich dann gleich Alles hätte,
Und ihr lägt wie ein Kloß im Bette,
Ich m[illegible], ich hätte wohl gefischet,
Die Herrlichkeit mir nicht gelüstet.
Ade, mein alter Doktorsmann,
Ich muß ein jungen Degen han."

Der unglückliche Doktor läßt sich aber so leicht nicht abschrecken, und schleicht in der Nacht unter das Kammerfenster seiner Geliebten; die Cither in der Hand singt er:

Nachtgesang.

1.

Heckerling und Haberstroh
Das ist gut Kälberfutter;

Wer das Mägdlein haben will,
Der hält es mit der Mutter.
Drie, tre, tie, tre, tre, trem.

2.

Lucretia, du edles Bild,
Du bist mein Augensterne.
Erzeige dich doch nicht so wild,
Bei dir wär ich so gerne.
Drie, tie, tie ꝛc.

3.

Ich bin der Doctor Gratian,
In den Rechten hochgelahrt,
Begehrst du mich zu einem Mann,
Auf dich allzeit ich wart.
Drie, tie, tie ꝛc. u. s. w.

Lucretia (per fenestram).

Ein Narr ist weg, der andre kommt wieder.
Daß dich ja der Donner schlag nieder,
Du alter Eselskopf! — Geh schlafen!
Was hast du hier noch feil für Affen?
Warte bis ich dir Boten sende!
Pack dich! oder ich will dich taufen
Mit Kammerlaug und Jungfernseifen!

Noch deutlicher drücken sich in dieser Beziehung der Knecht und die Magd im Hause der Lucretia aus. Doch scheint es fast, als habe der Dichter gar zu plumpe und unflätige Scherze unter einem Schleier verbergen wollen. Denn Knecht und Magd sprechen durchgängig ein körniges Plattdeutsch, während alle übrigen Personen der hochdeutschen Mundart sich befleißigen.

Lucretia.

Was wolltest du denn mit mir machen?

Hans.

Ha, ha, hi! dat mot eck lachen,

Frage ghy? eck wolde dohn darmede,

Alse user Vater unser Moder dede.

Lucretia.

Du magst mir wohl seyn ein Geselle.

Hans.

Eck hebbe ein fin stark hinsterstelle.

Lucretia.

Du Unflat, du must nicht schendiren.

Hans.

So mote ghy meck de Schnute vermüren.

Ick kan wol wyt over hen pipen;

Darf eck wol an juwe borstken gripen?

(tangit pectus.)

Lucretia.

Ho, Bauer, laß mir die Röselein stahn!

Sie gehören für ein Edelmann.“ ꝛc.

Die uns vorliegende vierte Auflage dieses Lustspiels beweist, daß es zu seiner Zeit eines ausserordentlichen Beifalls sich erfreut haben mag. In ihm tritt uns das lebhafteste Bild des damaligen Kunstgeschmacks vor Augen, wie wir es bereits oben bei Gelegenheit von Hans Sachsens Comödien in kurzen Zügen zu entwerfen versuchten.

Ganz in dieselbe Zeit und Kunstansicht fallen vier andere kleine Comödien, die wir in einem geringen Octavbändchen beisammen finden. Obgleich eine Jahrzahl aus dem Büchlein nicht ersichtlich ist, kann man doch aus Sprache, Ton und Versbau mit Sicherheit auf die Mitte des 16. Jahrhunderts schließen.

1.

Die Buhlerische Gesellschaft, das ist: Zwei annehmliche erfreuende Comödien, die erste von einem alten Buhler, dem es auf seiner Freyerey sonderbar ergangen ist, im jetzigen Jahre erneuert, mit anweisenden Figuren.

2.

Die andere Comödia, von zweyen Räthen, die alle beede, umb eines Gewettes willen, umb ein Weib buhlten, und aber an derselben Statt, mit zweyen unterschiedlichen Mägden, betrogen worden.

Die erste Comödie hat 12 Personen und sechs „Abhandlungen.“ Eine Eintheilung in Scenen sucht man vergebens. Die Bemerkungen für die Schauspieler und Scenerie sind im Texte durch eingerückte größere Schrift kenntlich. In diesem Stück wird ein alter Wucherer, der aufs Freien ausgeht, von seinem Diener, dem Narren Jahn Grundo, und einer Dirne, Marina, bedeutend geprellt und tüchtig durchgeprügelt. Die Schlauheit und Hinterlist der Diener bringt manchen guten Scherz zu Tage; sie blasen ihren Herren Mehl in's Gesicht, stehlen ihnen das Geld, trinken ihre Weine aus und stekken sie in ungeheure Mehlsäcke. Das Stück ist in leidlichen, vierfüßigen Jamben und wechselnden Reimen, übrigens gar nicht übel durchgeführt.

Das zweite Lustspiel besteht aus fünf Abtheilungen und ist gleichfalls ohne Scene. Es erfordert 13 Personen. Der Calabrische Fürst Amuratus sendet seinen treuen Jägermeister nach Delphi zum Orakel, um über die Mittel Rath zu holen, durch welche der wahnwitzige Prinz Freudenreich seinen Verstand wieder erhalten könnte:

In Apollinis Tempel zu Delphin,
Den Göttern ein Opfer zu bringen,

Ob man durch dasselbe könnt erbringen,
Daß er käm wieder zum Verstand.

Der wahnsinnige Prinz spielt in der That eine sonderbare Figur. Er sticht mit seinem hölzernen Schwerte in der Luft umher und reitet auf einem Ochsentreiber-Knüppel:

Ey der Schelm will springen gar nicht.
Vater, kauft mir ein besseres Pferdt!

Er schießt mit seinem Prügel nach Böcken und Hasen und hält sich plötzlich für den Papst in Rom. Dann will er als deutscher Kaiser wieder ein prächtiges Turnier anstellen, dabei sticht er nach Kieselsteinen im Sande und nach Fröschen im Moose.

Die Verwickelung wird dadurch herbeigeführt, daß die beiden Hofjunker mit dem nun abwesenden Jägermeister gewettet haben, seine Frau zu verführen. Sie wenden sich deßhalb an den Knecht, der aber seiner Herrin Alles verräth und die Hofjunker tüchtig prellt. Er schlägt vor:

Hört, Frau, wenn wir also thäten,
Ihr habt zwo hübscher, starker Maid,
Der jede kleiden wir in eure Kleid,
Und ihr legt schlechte Kleider an,
So wölln wir ihn gut Schalkheit than. —
So kämen sie zu Spott und Schand,
Und hätt euch doch keiner erkannt,
Und könnt bleiben bey Ehren ihr.

Auf diese Weise verlieren sie natürlich die Wette und müssen mit langen Nasen abziehen. Der Fürst, über die glückliche Genesung seines heimgekehrten Prinzen hocherfreut, erläßt den beiden Junkern die Strafe, und verlangt nur, daß sie die beiden Mägde heirathen sollen. Zum Beschluß feiern die edlen Paare in Gegenwart des Fürsten und des ganzen Hofes ihre Hochzeit.

3.

Die verfehlte Buhlschaft, Das ist: Zwey lustige Spil, da in dem ersten dargethan wird, wie der Teuffel einer Buhlerin ihre Ehre vor ihren Buhlern hütet, bis ihr Ehemann wiederkommt.

4.

Und in der andern, wie drey vermeinte Buhler, bey einer ehrlichen Beckin, übel angefahren, und schlecht, von ihren eigenen Weibern, darüber seyn tractiret worden. Männichglich zur Warnung vorgestellt.

Beide Stücke gehören unter die geringere Klasse, sind aber mit Holzschnitten ausgeschmückt und wahrscheinlich in vierfüßigen Jamben geschrieben. Das erste Stück hat sieben, das zweite neun Personen. In dem ersten spielt „Lucifer, der Teufel," eine große Rolle.

Der noch übrige Raum des Büchelchens, in dem die vorstehenden vier Comödien enthalten sind, ist dazu benutzt worden, eine Menge alter deutscher Sprichwörter anzubringen. Sie sind unter dem Titel zusammengefaßt: „Zu Erfüllung des übrigen Raumes Beliebe dem günstigen Leser, einige alamodische Red-Arten." Einige davon sind, z. B.

„Die Hasen laufen unter den Bänken herum, und der Hausherr sitzt zu Tische."

„Die Drescher haben Feyerabend gemacht, die Flegel liegen auf dem Tische."

Nicht unberührt können wir ein der späteren Zeit zwar angehörendes, aber doch dem damaligen Kunstsinn ganz entsprechendes Lustspiel lassen. Es führt den Titel:

Tragicocomoedia Von einem zwar nicht viel Ehrenwerthen, Gottesfürchtigen, aber doch umb die

Kloster Nonnen auch umb der Benachtbarten Dörffer Bawren Weiber wolverdienten **visitatorem Venerium (sic)** mit Namen **CURD**, welcher nachdem er eine geraume Zeit mit Weiblichem Geschlecht in einem Dorff nah beym Kloster Hammersleben gute **Correspondentz** gehalten und viel **(quod flebile dictu)** Bier und Brod verhurt, Den **8. Decembris** in dem er **pro more** über die Mauern steigen wollen, durch list des Ehemannes oder sonst eines getrewen in seinem Heiligen Gewand sich selbst umb das Leben gebracht. Sehr lustig zu lesen, Gemacht von **Pamphilo** Münnigsfeind. Im Jahr: **CorD hat sein broDt VnD bIer VerhVrt.** (Wahrscheinlich soll durch dieses Chronostichon die Jahrzahl 1610 herauskommen.)

Auf der Rückseite des Titelblattes steht:

Ad lectorem.

Günstiger Leser sey bericht,
Daß, was ich schrieb, sey kein Gedicht.
Ob ich schon grobe Possen mach,
Ist doch noch viel gröber die Sach.
Herr Curd dieweil sich selbst erhenckt,
Und an ein trucken Strick ertrenckt.
Er ist ein langer Buchstab worden,
Getreten in ein strengen Orden.
Nim so vorgut und denck darbey,
Daß Huren wincken schedlich sey.

Dieses sonderbare Stück, ganz regelmäßig in fünf Akten und Scenen eingetheilt, mit Prologus und Epilogus 17 Personen erfordernd, muß zu seiner Zeit ein großes Glück gemacht haben, denn in der beißenden Vorrede berichtet der verkappte Mönchsfeind selbst, er habe auf Ersuchen seiner Freunde, weil das Stück bereits vergriffen, eine neue Ausgabe besorgen lassen, in der die allzuspitzigen Anspielungen gegen die Möncherei

von ihm passend verschnitten worden seyen. Dennoch ist dieses Lustspiel auch in seiner jetzigen Gestalt ein äusserst bitterer Ausfall gegen die Unsittlichkeiten der Klöster damaliger Zeit, insbesondere gegen die Jesuiten. Die furchtbarsten geheimen Gräuelscenen werden hier offen dem Hohn und Gelächter der rohen Menge Preis gegeben.

Der Epilogus beschliesst dieses Stück:

Ihr habt gehöret jetzt auch fein,
Wie keusch Münche und Nonnen seyn.
Drumb seyn zuweilen solche Zotn,
In diesem Spiel gar nicht verbotn.
Viel gröber Ding man bey ihnen sicht,
Als man von ihnen schreibt und dicht. —
Für ewer Güt bedank ich mich,
Daß ihr erschienen miltiglich.
Jetzt lasst die Instrumenta klingen,
Ihr Musikanten, und thut singen!

Man sieht, daß auch schon in frühster Zeit die Sitte gebräuchlich gewesen sey, zu Ende des Stücks, wahrscheinlich auch zum Beginn und während der Zwischenakte das Publikum mit Instrumentalmusik, vielleicht auch mit Gesang angenehm zu unterhalten. — Gottsched selbst bezeichnet dieses Lustspiel mit der Jahrzahl 1617, da unter der Vorrede zu vorstehender „Comödia“ steht: „Valete! Datum den 3. December 1617, Hanghausen.“ Dennoch muß man hiebei berücksichtigen, daß der unbekannte Dichter selbst in eben jener Vorrede andeutet, er habe gegenwärtige Bearbeitung nach einer damals schon vergriffenen Ausgabe seines Spieles gefertigt, welche wahrscheinlich bereits 1616 erschienen war.

Ganz zu Ende dieses Buches ist ein merkwürdiges Liedchen angehängt, „welches bei Herrn Curds Leichenbegängniß kann gesungen werden.“ Die Anfangsworte sind mit dem bekannten alten Begräbnißliede verwandt, welches noch jetzt fast in allen Gesangbüchern steht. Hier der Anfang:

1.

Nun lasst uns den Leib begraben,
Damit ihn nicht fressen die Raben.
Er ist gestorben als ein Dieb,
Darzu bracht ihn die Hurenlieb.

2.

Er ist Erd und von der Erden,
Zur Erden er wird wieder werden.
Er hat getragen des Pabstes Joch,
Hier liegt er nun als wie ein Bloch.

3.

Sein Seele lebt ewig in qual,
Und kömpt nicht zu der frewden Saal.
Er wird am jüngsten Tag aufſstehn,
Und an eim Strick herfür thun gehn. u. s. w.

Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts erst begann eine neue Epoche für das deutsche Lustspiel. Englische Schauspieler, die damals in großer Menge von den Niederlanden aus in unserm Vaterland sich verbreiteten, und ihre Marionetten-Theater, hatten unendlichen, noch dauernden Einfluß auf unsere Bühne. Sie spielten mit dem größten Beifall auf den besten deutschen Theatern. Ihre Schauspiele wurden 1620, 1624, 1630 gesammelt.

Nach diesen Mustern, wohl auch nach Hans Sachs, bildete sich sofort eine große Anzahl deutscher Dichter, besonders aber Jacob Ayrer zu Nürnberg, wie seine mehrentheils aus der englischen Geschichte entlehnten Comödien deutlich genug beweisen. Opitz beschäftigte sich hauptsächlich mit der Ausbildung des deutschen Singspiels nach fremden Vorbildern. Clai, von

Birken, Neumark, Rist sind gefeierte Namen aus jener Zeit, deren beste Werke uns ebenfalls die Gottschedische Sammlung zu Weimar aufbewahrt.

Die betretene Bahn der Nachahmung englischer und italienischer Muster kühn verlassend, förderte wiederum Andreas Gryphius aus Großglogau, in eigenthümlichem Gepräge die deutsche Nationalcomödie. Er zeichnete sich durch strenge Beobachtung der damals anerkannten Regeln der Sprache, durch rege, schaffende Phantasie, durch gewandten Dialog vortheilhaft aus. Ueberall waltet bei ihm, wie vordem bei Hans Sachs, die streng ethische Richtung des Dramas vor. Dennoch möchte unsere Zeit ihm wohl kaum den ehrenden Beinamen eines „Vaters der deutschen dramatischen Dichtkunst“ zugestehen, eine Krone, die man schwerlich dem herrlichen Meistersänger zu Nürnberg, Hans Sachs, entreißen wird. Mag immerhin Gryphius mit Recht einer der besten und fruchtbarsten Dramendichter seiner Zeit heißen, da er, wie wir sehen werden, in allen Zweigen dramatischer Dichtkunst gleich thätig war. Besonders aber verdienen seine Singspiele die größte Anerkennung. Unter ihm feierte das deutsche Nationalschauspiel seine höhere Wiedergeburt. Doch nicht befreit von dem hemmenden Zwange fremdländischer Vorbilder, verschmähte er kühn, die morsche Stütze hinwegzuwerfen, die es auf die Höhe eigenthümlicher Ausbildung emporgehoben hätte.

Gryph selbst schätzte seine sieben Trauerspiele höher, als seine Comödien, aber wohl mit Unrecht. Ob zwar Letztere die in den Tragödien herrschende Steifheit nicht ganz abstreifen konnten, was hauptsächlich daher rühren mochte, daß er den schleppenden französischen Alexandriner auch im Lustspiel beibehielt, so herrscht doch oft in ihnen die vortrefflichste Laune, der heiterste Witz neben höherer Reinheit der Sprache und des Reims. Seine mehrsten Comödien sind nach damaligem Geschmack mit Gesängen stark vermischt, oder ganz Gesang, so daß wir weiter

unten bei dem Singspiel auf Gryph zurückkommen müssen. Reine Lustspiele von ihm finden sich in Weimar besonders drei:

Die Säugamme, oder untreues Hausgesinde. Lustspiel. Breßlau, 1663. In 5 Akten.

Ein in Prosa geschriebenes Sittengemälde aus jener Zeit; freilich finden sich Nachbildungen darin nach dem Italienischen des Girolamo Razzi; daher in Sprache und Haltung nicht ganz frei von ausländischem Anflug.

Der schwärmende Schäfer, satyrisches Lustspiel, deutsch aufgesetzt von A. Gryphio. 1664.

Ebenso wie das vorige Lustspiel ist auch dieses eine bloße Uebersetzung nach Jean de la Lande's „le Berger extravagant.“

Andreae Gryphii Horribilicribrifax, Teutsch. Ein Schertzspiel. Breßlau. 1665.

Auch dieses Hauptstück von unserm Gryph kann sich keiner Originalität rühmen. Plautus scheint ihm hierbei zum Vorbild gedient zu haben, vielleicht auch der Thraso des Terenz. Dennoch ist die Idee der Verhöhnung soldatischer Großsprecherei und Aufgeblasenheit oft auf ächt deutsche und eigenthümliche Weise von dem Bearbeiter aufgefaßt. Doch ist das Stück fast wiederum zu sehr Carrikatur, um mehr als die Lachnerven zu reizen. Die Farben sind durchweg zu grell und plump aufgetragen.

Das Lustspiel ist in breiter, platter Prosa geschrieben, erfordert 21 redende Personen, daneben aber eine Menge Dienerinnen und Pagen, welche stumm die Entwickelung des Ganzen befördern helfen. Die Verwickelung weiß unser Gryph nicht besser und geschickter zu knüpfen, als daß er fünf bis sechs verschiedene Liebespaare vor unsern Blick führt, deren gegenseitige Verhältnisse kreuzweis und verwirrend durcheinander laufen. Der Anfang des Stücks ist folgender:

Wehlende Liebhaber.
Schertz=Spiel.
Der erste Aufzug.

(Capitán Daradiridatumtarides, Windbrecher von Tausend Mord. Don Caccia Diavolo; Don Diego, seine Diener.)

Darad. Don Diego rückt uns den Mantel zurechte; Don Caccia Diavolo, Ich halte, daß das östliche Theil des Bartes mit der Westseiten nicht allzuwol überein komme.

Don Cacc. Großmächtigster Herr Capitán, es ist kein Wunder! Die Haare der linken Seiten sind etwas versenget von den Blicken seiner Feuerschießenden Augen.

Darad. Blitz, Feuer, Schwefel, Donner, Salpeter, Bley und etliche viel Millionen Tonnen Pulver sind nicht so mächtig, als die wenigste Reflexion, die ich mir über die Reverberation meines Unglücks mache. Der große Schach Sesi von Persien erzittert, wenn ich auf die Erde trete. Der Türkische Kaiser hat mir etlich Mal durch Gesandten eine offerte von seiner Krone gethan. Der weitberühmte Mogul schätzt seine retranchemente nicht sicher für mir. Afrika hab ich vorlängst meinen Cameraden zur Beute gegeben. Die Printzen in Europa, die etwas mehr courtesi, halten Freundschaft mit mir, mehr aus Furcht als wahrer Affektion. Und der kleine verleckerte Bärnhäuter, der Rappschnabel, ce bougre, ce larron, ce menteur, ce fils de putain, ce traistre, ce faquin, ce brutal, ce cupido! durff sich unterstehen, seine Schuh an meinen Lorbeerkränzen abzuwischen! — —

Don Diego. Mich dünkt, Palladius richte mit seiner anmuthigen Courtesi weit mehr aus, als wir mit allen unsern Rodomantaden.

Darad. Palladius? — Wenn er mir jetzund begegnete, wolte ich ihn bey der äußersten Zehe seines linken Fußes ergreiffen, dreymal umb den Hut schleudern, und darnach

in die Höhe werfen, daß er mit der Nasen an dem großen Hundsstern sollt kleben bleiben.

Kapitän Daradiridatumtarides ist aber nicht der einzige Prahlhans im Stück; gerade durch das Zusammentreffen mit einem andern seines Gleichen, dem Kapitän Horribilicribrifax von Donnerkeil, Herrn auf Blitzen und Erbsaß auf Karthaunenknall, der ihn wo möglich noch zu überbieten sucht, entsteht der größte Spaß.

Das Stück wird unter Trompetenschall und Heerpaukenschlag mit einem allgemeinen Tanze militärisch beschlossen.

Dieses sind die drei berühmten Lustspiele, welche aus der Feder des sogenannten „Vaters der deutschen dramatischen Dichtkunst“ geflossen, und auf der Weimarer Bibliothek vorhanden sind. Ein viertes, das Wachler in seiner Literaturgeschichte sehr rühmt, konnten wir mit dem angestrengtesten Fleiße in der Gottschedischen Sammlung nicht auffinden:

Absurda comœdia, oder Peter Squenz, ein Schimpfspiel von A. Gryph.

Es scheint nach Shakespeare bearbeitet zu seyn, und soll ebenfalls in Prosa geschrieben * seyn.

Mit Andreas Gryph und Weisen's „Zittauischem Theatrum,“ in welchem eine große Anzahl alter deutscher Lustspiele anzutreffen sind, schließen sich die Werke dramatischer Komik für das 17. Jahrhundert. Im folgenden sind bis auf Gottsched's eigene „deutsche Schaubühne“ nur wenige bemerkenswerth, und wohl auch bekannter, als die bereits bezeichneten. Wir nennen darum bloß der Vollständigkeit wegen:

Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens. Arnstadt. 1705.

---

* Es hat mit den Scenen der Handwerker im Sommernachtstraum die größte Aehnlichkeit. D. R.

Die verkehrte Welt, Lustspiel von König. 1773.
Der junge Greis. Lustspiel. 1779.

Wie tief mußte damals die deutsche Komik gesunken seyn, um zu den Spießbürgerlichkeiten, den Trivialitäten des Bier- und Branntweinbrauens ihre Zuflucht zu nehmen.

Aber noch heute erwartet das deutsche Nationallustspiel seinen erweckenden Morgenruf. Noch immer liegt es unter der fremdländischen Hülle vergraben, und kann sich nur mit Mühe der fremden Fesseln entledigen. Das Volk ist frei von der verhaßten Herrschaft, aber die Kunst liegt noch matt darnieder.

Ist es doch, als wäre mit dem altdeutschen Hanswurst die Eigenthümlichkeit der Deutschen im Lustspiel zugleich von der Bühne verbannt worden. Hätte ihn doch unser guter Gottsched, in heiligem Eifer entbrannt, nicht so grausam aus dem Dienste gejagt, und endlich gar noch begraben! — Doch auch die Schellenkappe wird ihre Auferstehung dereinst feiern, und mit ihr das deutsche Nationallustspiel.

III.

Trauerspiele.

Wenn wir dem deutschen Trauerspiel eine besondere Rubrik eingeräumt haben, um uns in der Gottschedischen Sammlung nach der Ausfüllung derselben umzusehen, so konnte unsere Absicht in der That keine andere seyn, als, bei der außerordentlichen Menge von Tragödien, welche uns jene Weimarische Sammlung bietet, bloß auf das Hervorstechendste und Bemerkenswertheste überhaupt aufmerksam machen zu wollen, insbesondere aber das Trauerspiel der ältesten Zeit dem Auge des jetzigen Publikums vorzuführen. Denn da die größere Anzahl, selbst älterer Tragödien der gelehrten wie der profanen Theaterwelt sattsam zugänglich sind, obendrein auch die bedeutenden Erzeugnisse der

Neuzeit die Werke vergangener Jahrhunderte zu sehr verdunkeln, als daß man bei genauerer Zergliederung älterer Tragödien auf gespannte Theilnahme rechnen könnte: so wird man es verzeihlich finden, wenn wir die Tragödie nur mit kurzen Hindeutungen auf die reichen Vorräthe der Weimarer Sammlung behandeln. Wenige Proben werden ein anschauliches Bild der Sprache, des Geschmacks, und der Einrichtung des älteren deutschen Trauerspieles geben.

So wie auf die Entstehung und Fortbildung des deutschen Lustspieles römische Muster, besonders Terenz und Plautus den größten Einfluß ausübten, ebenso haben griechische Muster und später Englands Tragiker auf das deutsche Trauerspiel bereits in älterer Zeit mächtig eingewirkt. Selbst die Stücke, welche wir in der Gottschedischen Sammlung aus der Zeit vor Hans Sachs finden, konnten jene Spur nicht verläugnen. So ist eines der besseren:

Ain hipsche Tragödia von zwaien Liebhabenden Menschen, einem Ritter Calixtus und einer edelen Junckfrawen Melibia genannt, deren Anfang müesam, das mittel süeß, mit dem Allerbittersten in beider Sterben beschlossen; gedruckt und vollendt in der Kaiserlichen Stadt Augspurg, durch Sigismund Grymm, Doctor, und Marx Wirsung, nach der Geb. Chr. 1520. 4.

Wollte man dieses Trauerspiel nach der Wirkung schätzen, die es hervorbringt, so müßte es eines der besten seiner Zeit gewesen seyn, denn es hat nicht weniger als 19 „Wirkungen,“ so nennen jene Herren die Akte oder Scenen. Es ist eine Uebersetzung aus dem Spanischen. Später ist dasselbe Stück aus dem spanischen Original in das Lateinische übertragen worden von Caspar Barth, der ihm den Titel: **Pornobodidascalus** gab. In unserer deutschen Bearbeitung finden sich eine Menge schöner Holzschnitte, welche den Inhalt der Scenen versinnlichen und bisweilen sehr auffallende Stellungen darbieten. Der Druck ist

Reyen der Hofe-Junkere Papiniani.

Wie selig ist Der Hof und Macht,
Und der beperlten Zepter Pracht,
Aus den vergnügten Sinnen stellt,
Und sich in engen Grenzen hält;
Der nicht nach leichten Glück und hohen Aemtern steht,
Und blos mit reiner Seel und Gott zu Rathe geht. U. s. w.

Aber nicht alle Chöre sind in diesem einfachen, gemäßigten Tone geschrieben, sogleich der zweite Chor im zweiten Akte fällt in die Schwülstigkeit zurück. Das Gefolge der Kaiserin betrauert den gewaltsamen Tod ihres Sohnes, des Mitkaisers Geta.

Reyen des Frauenzimmers.

Weh! Weh! der Fürst ist hin! durch Zorn erhitzter Hände!
Die Mutter fällt dahin durch ihres Sohnes Ende.
Weh! Weh! der Fürst ist hin!
Unser Lust! der Erden Wonne! Trost der Welt! der Römer Hoffen!
Hat der unverhoffte Blitz, dein belorbert Haupt getroffen!
O daß ich Zeugin bin!
Dieses schrecklichen Beginnens,
O des herben Thränenrinnens!
Mit dem die Mutter wird das milde Blut abwaschen!
Fürstin ach! fällt deine Kron auf des werthen Kindes Aschen! rc.

Reyen der Themis und der Rasereien.

(Themis steigt unter dem Klang der Trompeten aus den Wolken auf die Erden.)

Themis.

Der Greuel ist vollbracht.
Der ernsten Rache Macht
Soll auf die That einbrechen!

Man wird durch Süd und Nord
Von diesem Brudermord,
Mehr von der Strafe sprechen.

Das umgesprützte Blut
Erfordert Schwert und Glut!
Ich werd ein Traur-Spil stiften,
Das mit Gewalt und Leid
Wird die bestürzte Zeit
Erschrecken und vergiften.

Reyen der Rasereyen
(kommen aus der Erde hervor).

Höchstes Recht der heilgen Welt,
Schau man stellt sich willig ein
Was Cocytus noch verhält,
Will dir straks zu diensten seyn.
Soll man Recht und Reich verheeren?
Soll man Städt in nichts verkehren?
Soll man Thron und Zepter brechen?
Soll man Recht und Satzung schmächen?

Alecto.

Wohin willst du, daß ich eil?
Grimm und Fackel ist entbrannt.

Tisiphone.

Fürstin, hier ist Flamm und Pfeil!
Worzu brauchst du meine Hand?

Megära.

Schau, wie sich die Schlange wind',
Mehr durch deine Blick erhitzt.
Gift ist, Feindin aller Sünd,
Was von meiner Scheitel schwitzt.

Alle drey.

Dir, Heiligste, zu dienen,
Sind wir bereit erschienen.

Gerechtigkeit.

Das große Rom erstarrt ob seinem Bassian,
Sein Bruder fiel durch ihn; fallt ihr den Mörder an!
Er zag ob jedem Blatt, und beb ob seiner Thaten,
Und fall auf eignen Mist, tod, blutig und verrathen.

Alle drei Rasereyen.

Wir gehn beherzt dein Wollen zu vollbringen.
So müsse Thron und Kron in Stücken springen!
So zittre, ob der Strafe schwerer Pein,
Wer, Heilge, dir mag widerspänstig seyn.

(Themis steigt unter dem Trompetenschall wieder in die Wolken.)

Sehr sonderbar muß man es finden, und kann damit dem Dichter keinen geringen Vorwurf machen, daß trotz dieser furchtbaren Drohungen der Furien und der rächenden Gerechtigkeit dennoch der mörderische Kaiser Bassian unberührt und ohne die geringste Strafe bleibt, während der tugendhafte, standhafte Held Papinian und sein edler Sohn grausam von dem Kaiser noch getödtet werden. Die sittliche Bedeutung des Stücks scheint daher nicht erreicht worden zu seyn, indem das böse Princip Sieger bleibt, und das gute untergeht.

Viele Trauerspiele aus jener Zeit enthält noch die Gottschedische Sammlung. Es lag jedoch nicht in unserem Plane, sie alle zu berühren. Möge es genügen, auf das Interessantere der älteren Zeit hingewiesen zu haben.

IV.

Singspiele.

Ueber die Entstehung des deutschen Singspieles, als solchem, läßt sich mit Zuversicht wohl keine bestimmte Nachricht mittheilen. Der Anfang ist gewiß damit gemacht worden, daß man einzelne Stellen der Dramen, besonders am Schluß der Akte, wo sich ohne dies in den Zwischenakten Instrumentalmusik bald heimisch machte, mit Musik begleitet, später auch gesungen hat. Einen deutlichen Beweis hiervon liefert das oben erwähnte Trauerspiel Susanna von Paul Rebhun im Jahre 1535, da in jenem Stücke die Schlußchöre mit den dazu gehörenden Noten und Melodien abgedruckt sind. Indessen mochte doch Rebhuns Manier nicht die erste seyn, da bei ihm meistens große Abwechslung herrscht; jeder Chor hat eine andere Melodie. In älterer Zeit wurden ganze Schauspiele nach einer und derselben Melodie von Anfang bis zu Ende abgesungen.

Jakob Ayrer theilt in seinem „Opus Theatricum“ eine ganze Reihe solcher beliebter Volksmelodien mit, in denen ganze Stücke aufgeführt wurden, z. B.

Ein schön singets Spil, der verlarft Franciscus mit der Venetischen Jungen Wittfrawen, mit 4 Personen. In des Rolands Thon.

Ein schön singets Spil von dreyen bösen Weibern. Im Thon, wie man den Englischen Roland singt.

Ein schöns neues Singets = Spil, ist genannt der Münch im Keßkorb, mit 5 Personen. Im Thon: Wie man den Engelendischen Roland singt.

Andere Melodieen oder Töne waren noch:

„Liebhaben steht eim Jeden frey“ ꝛc.

„Aus frischen freyen Mut,
Tantz du mein junges Blut“ ꝛc.

„Venus du und dein Kind,
Seynd alle beyde blind“ ꝛc.

„Dillather, o Narr, tummel dich“ ꝛc.

„Laßt uns ein Weil bey nander bleiben“ ꝛc.

Ganz spät erst kam die neuere Weise unseres Singspieles, die Oper, auf, nach welcher die verschiedenen Gesangstücke auch in verschiedenen abwechselnden Melodien gesungen wurden. Das erste deutsche Lustspiel dieser Art, wenn auch noch unvollkommen, war

Martin Opitzens Daphne. Breslau. 1627. 8.

Der Dresdner Kapellmeister, Heinrich Schütz, hatte es in Musik gesetzt. Opitz selbst gesteht in der Vorrede zu diesem Stücke, welches sich in der Gottschedischen Sammlung befindet, daß er es aus dem Italienischen übersetzt habe. In der trefflichen deutschen Bearbeitung wurde diese Oper am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden bei Gelegenheit der Vermählungsfeier von Eleonore Sophie, Schwester des Kurfürsten Georg I., mit einem Landgrafen von Hessen, Georg, im Mai 1627 öffentlich mit großem Beifall aufgeführt. Diese Beziehung leuchtet auch aus dem Schlußchore der vereinigten Hirten und Nymphen hervor:

Nun zu und mache für und für,
O Rautenkranz, der Felder Zier,
Für dem die Schlangen fliehen,
Der böse Sucht und Schmerzen stillt,
Für dessen Kraft kein Gift was gilt,
Und kann uns nicht durchziehen.

Nun zu und mache für und für,
Und deine Zweige neben dir,
Die alle Schönheit zieren;
Von denen einer sich jetzt giebt
Dem Löwen, der ihn herzlich liebt,
Und ihn in Hessen führet.

Der Stoff, den Opitz recht wacker und in reiner Sprache bearbeitete, ist die bekannte Ovidische Metamorphose. Apollo hatte den tückischen Knaben Cupido verspottet und seiner Macht

wähnte er Trotz bieten zu können. Amor, darüber heftig erzürnt, verwandelt auf ihr Flehen Apollos Geliebte, die Nymphe Daphne, in einen Lorbeerbaum. Trauernd unter dem geliebten Baume empfindet nun Apollo die volle Gewalt des Knaben.

„Ovidius," der Erfinder der Fabel, tritt als Vorredner auf. Er warnt alle Anwesende, ja nicht Amors Gewalt zu verspotten. Hirten und Nymphen bilden die Chöre. Die fünf Akte sind sehr kurz.

Gar lieblich ist im dritten Akte die Begegnung Apollos und der schönen Jägerin Daphne:

Apollo.

Ach scharf genug sind deiner Augen Pfeile!
Ich fühle sie ja wohl;
Sie verwunden mich von fernen.
Bist du nicht der Nymphen eine,
Oder wie ich auch vermeine,
Eine Göttin aus den Sternen?
Wie daß du Pfeil und Bogen an dich hängest?

Daphne.

Ich such ein schnelles Wild,
Und bin ein sterblichs Weibesbild,
Nicht eine Göttin, wie du denkest.

Apollo.

Glänzt in der schönen Sterblichkeit
Dergleichen Licht,
So frag ich nach dem Himmel nicht.

Daphne.

Das Thier verlauft sich allzuweit:
Ich muss den Fuß noch ferner setzen. —

Apollo.

Du fällest nicht nur blosses Wild;
Denn deiner stolzen Augen Licht
Kann auch die Götter selbst versehren;
Ihr Herz ist für dir sicher nicht.

Daphne.

Du aber säumest mich
Mit langem Stehen.

Apollo.

Vergönne mir, daß ich
Mag mit dir gehen.
Ich weiß die Thiere wohl zu fällen;
Wir wollen eine Jagd
Mit großer Lust anstellen,
Die mir und dir behagt.

Daphne.

Es darf sich niemand zu mir gesellen,
Als Pfeil und Bogen nur. Glück zu!

Apollo.

Ach, warte! warum eilest du?
Erkenne doch, o Schöne! wer dich liebet;
Ein Gott ist's, der sich dir ergiebet,
Der dich begehrt.

Ebenso ist aus dem Italienischen übertragen ein anderes Singspiel von Martin Opitz:

Judith, ein Singspiel. 1635.

Dresden war damals der Hauptsitz der vaterländischen Musik, denn einige Jahre nach Opitzens berühmter Oper trat daselbst ein anderes großes Stück an das Licht:

David Schirmers Ballet, von dem Paris und der Helena, in Dresden auf dem Riesensaale gehalten. In Versen. 1650.

Dieses merkwürdige Stück besitzt leider die Weimarer Sammlung nicht. Seit jener Zeit der Dresdner Blüthe überschwemmten eine Menge Opern die deutschen Bühnen, so daß alle übrigen Gattungen von Schauspielen, selbst die Tragödie nicht

ausgenommen, ihnen weichen mußten. Von den späteren Opern hat die Gottschedische Bibliothek einen reichen Schatz, z. B.

Nero, der verzweifelte, in einem Singespiel mit Ballet vorgestellt. 1663. 4.

Der lobwürdige Kadmus. 1663. Fol.

Masquerada, die Waldlust, eine Dänische Oper. 1663. Kopenhagen. Fol.

Liebe krönt Eintracht, oder erworbene Prinzessin aus Mösien. Oper. Halle. 1669.

In diese Periode gehören auch die gefeierten Singspiele des Andreas Gryph, deren er eine nicht geringe Anzahl geschrieben hat. Viele davon sind auf der Weimarer Bibliothek gesammelt. Das auffallendste unter allen aber ist

Andreä Gryphii verliebtes Gespenste, Gesang-Spiel; und die geliebte Dornrose, Scherzspiel; mehrmals gedruckt, zum ersten Male aufgeführt zu Glogau. 1660.

Auf höchst originelle, angenehme Weise sind hier zwei dem Stoffe und der ganzen Anlage nach äusserst verschiedene Stücke in einander verschmolzen. Beide haben 4 Akte; doch ist nach jedem Akte des Gesangspieles ein Akt des Lustspieles eingeflochten, wahrscheinlich um den Sängern und Sängerinnen, ebenso der Musik Erholung zu verschaffen. Beide Spiele kommen in der komischen Tendenz überein, sind aber dennoch besonders dadurch unterschieden, daß in dem Gesangspiel feingekleidete, wohlredende Cavaliere und Fräulein auftreten, das zweite dagegen eine plumpe und derbe, aber heitere Bauerngruppe zeigt, die sich auf ihre eigenthümliche Weise im niedern Bauerndialekt ergötzt.

Der Inhalt des Gesangspieles wird schon durch den Namen, „das verliebte Gespenste“ angedeutet. Sulpicius liebt in der Stille Chloris, die, sowie ihre Mutter Cornelia, beide Sulpicen anbeten. Dieser weiß kein besseres Mittel, der Chloris seine

Liebe zu gestehen und die Mutter abzuschrecken und zur Einwilligung zu bewegen, als daß er sich durch seinen verschmitzten Diener Fabrice für todt ausgeben läßt. Die Damen erscheinen trauernd an seiner Bahre, Chloris gesteht dem Entseelten ihre Liebesgluth und küßt ihn. Ein Wachsbild wird auf die Bahre gelegt, und Sulpicius selbst erscheint seiner Dame als Geist; er verscheucht die Mutter, und gesteht der lieblichen Tochter seine Liebe. Als des anderen Tages beide Frauen Kränze und Blumen auf des Entseelten Bahre streuen, da erhebt sich plötzlich Sulpicius aus den Armen des kalten Todes und sinkt hocherfreut an Chloris treue Brust.

Aus dem mit diesem Singspiel verwandten Scherzspiel, die geliebte Dornrose, sollen uns nur wenige Worte den Ton kennen lehren, in dem das Ganze lebt. —

Matz Aschenwedel, ein derber Bauer, der in Lise Dornrose, die Heldin des Stücks, unglücklich aber heftig verliebt ist, fleht um ihre Gunst und erzählt ihr zu diesem Zweck seine verschiedene Fertigkeiten und Tugenden. Das ganze Stück ist in Prosa geschrieben.

Matz Aschenwedel.

Ihr wißt, wie lieb ich euch gehodt ho. Wie ufte ich euch ho a lustiges ufmachen lussen, wie manchen Jahrmert ich euch gekost ho; ihr wißt och, daß ich a jung, frisch, stark, hurtig Gelenke unde rächtschoffne Karle bin. Sechs Vertel Kurn trag ich aleene weg wie nischte, wenn se gesackt seen. Wenn ich dräsche, su weeß ich de Flegel a su hurtig zu schwänken, asse bey Schmiedeknecht da Hammer. Wenn ich Hee oder Mist lode, so fasse ich dreemal mih mit der Gabel asse süste zwüne. Wenn ich tanze, so hüppe ich, daß die Maide denken, ich wär mer de Kop an den Balken in Stücken stussen.“ 2c.

Mit Gesang und Tanz beschließt dieses merkwürdige Doppelspiel. Die verschiedenen Personen beider Stücke vereinigen sich zu einem gemeinsamen Schluß-Chor.

Die Masse der Opern wuchs damals so schnell heran, daß C. Chr. Dedekind eine bedeutende Sammlung derselben veranstalten konnte:

Dedekinds neue Schauspiele, bekwemet zur Musik. 1670. 8.

In dieser ersten Sammlung befinden sich fünf neue Opern, deren Stoff meistens aus der biblischen Geschichte entnommen ist. Eine zweite Sammlung bringt wider neue geistliche Opern von demselben Verfasser, betitelt:

Dedekind's heilige Arbeit über Freud und Leid der alten und neuen Zeit, in Musik-bekwehmen Schauspielen angewendet. Dresden. 1676. 8.

Aus dem Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist eine sehr reiche Sammlung von Singspielen in der Gottschedischen Bibliothek zu Weimar anzutreffen, die wir dem Liebhaber sehr anempfehlen, aber nicht einzeln hier erwähnen können.

Man schien in jener Zeit einzig und allein Geschmack an den Opern finden zu können, besonders da in ihnen dem Auge viel geboten wurde. Die Singspiele verdrängten damals die früher so beliebten Lust- und Trauerspiele fast gänzlich; das Fastnachtsspiel war längst untergegangen. Gottsched äußert in seinem „nöthigen Vorrathe" S. 307 — 308 darüber sehr naiv, erst durch seine eigenen Trauerspiele, mit denen er in der „deutschen Schaubühne" sechs Jahre hindurch das Vaterland beschenkte, sey eine neue Vorliebe für das ernste recitirte Drama in Deutschland zu erwarten.

Vergleichende Uebersichten.

Von

August Lewald.

Alle drey.

Dir, Heiligste, zu dienen,
Sind wir bereit erschienen.

Gerechtigkeit.

Das große Rom erstarrt ob seinem Bassian,
Sein Bruder fiel durch ihn; fallt ihr den Mörder an!
Er zag ob jedem Blatt, und beb ob seiner Thaten,
Und fall auf eignen Mist, tod, blutig und verrathen.

Alle drei Rasereyen.

Wir gehn beherzt dein Wollen zu vollbringen.
So müsse Thron und Kron in Stücken springen!
So zittre, ob der Strafe schwerer Pein,
Wer, Heilge, dir mag widerspänstig seyn.

(Themis steigt unter dem Trompetenschall wieder in die Wolken.)

Sehr sonderbar muß man es finden, und kann damit dem Dichter keinen geringen Vorwurf machen, daß trotz dieser furchtbaren Drohungen der Furien und der rächenden Gerechtigkeit dennoch der mörderische Kaiser Bassian unberührt und ohne die geringste Strafe bleibt, während der tugendhafte, standhafte Held Papinian und sein edler Sohn grausam von dem Kaiser noch getödtet werden. Die sittliche Bedeutung des Stücks scheint daher nicht erreicht worden zu seyn, indem das böse Princip Sieger bleibt, und das gute untergeht.

Viele Trauerspiele aus jener Zeit enthält noch die Gottschedische Sammlung. Es lag jedoch nicht in unserem Plane, sie alle zu berühren. Möge es genügen, auf das Interessantere der älteren Zeit hingewiesen zu haben.

IV.

Singspiele.

Ueber die Entstehung des deutschen Singspieles, als solchem, läßt sich mit Zuversicht wohl keine bestimmte Nachricht mittheilen. Der Anfang ist gewiß damit gemacht worden, daß man einzelne Stellen der Dramen, besonders am Schluß der Akte, wo sich ohne dies in den Zwischenakten Instrumentalmusik bald heimisch machte, mit Musik begleitet, später auch gesungen hat. Einen deutlichen Beweis hiervon liefert das oben erwähnte Trauerspiel Susanna von Paul Rebhun im Jahre 1535, da in jenem Stücke die Schlußchöre mit den dazu gehörenden Noten und Melodien abgedruckt sind. Indessen mochte doch Rebhuns Manier nicht die erste seyn, da bei ihm meistens große Abwechslung herrscht; jeder Chor hat eine andere Melodie. In älterer Zeit wurden ganze Schauspiele nach einer und derselben Melodie von Anfang bis zu Ende abgesungen.

Jakob Ayrer theilt in seinem „Opus Theatricum" eine ganze Reihe solcher beliebter Volksmelodien mit, in denen ganze Stücke aufgeführt wurden, z. B.

Ein schön singets Spil, der verlarft Franciscus mit der Venetischen Jungen Wittfrawen, mit 4 Personen. In des Rolands Thon.

Ein schön singets Spil von dreyen bösen Weibern. Im Thon, wie man den Englischen Roland singt.

Ein schöns neues Singets=Spil, ist genannt der Münch im Keßkorb, mit 5 Personen. Im Thon: Wie man den Engelendischen Roland singt.

Andere Melodieen oder Töne waren noch:

„Liebhaben steht eim Jeden frey" ꝛc.

„Aus frischen freyen Mut,
Tantz du mein junges Blut" ꝛc.

„Venus du und dein Kind,
Seynd alle beyde blind" ꝛc.

„Dillathey, o Narr, dummel dich“ ꝛc.

„Laßt uns ein Weil bey nander bleiben“ ꝛc.

Ganz spät erst kam die neuere Weise unseres Singspieles, die Oper, auf, nach welcher die verschiedenen Gesangstücke auch in verschiedenen abwechselnden Melodien gesungen wurden. Das erste deutsche Lustspiel dieser Art, wenn auch noch unvollkommen, war

Martin Opitzens Daphne. Breßlau. 1627. 8.

Der Dresdner Kapellmeister, Heinrich Schütz, hatte es in Musik gesetzt. Opitz selbst gesteht in der Vorrede zu diesem Spiele, welches sich in der Gottschedischen Sammlung befindet, daß er es aus dem Italienischen übersetzt habe. In der trefflichen deutschen Bearbeitung wurde diese Oper am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden bei Gelegenheit der Vermählungsfeier von Eleonore Sophie, Schwester des Kurfürsten Georg I., mit einem Landgrafen von Hessen, Georg, im Mai 1627 öffentlich mit großem Beifall aufgeführt. Diese Beziehung leuchtet auch aus dem Schlußchore der vereinigten Hirten und Nymphen hervor:

Nim zu und wachse für und für;
O Rautenstrauch, der Felder Zier,
Für dem die Schlangen fliehen,
Der böse Lust und Schmerzen stillt,
Für dessen Kraft kein Gift was gilt,
Und kann uns nicht durchziehen.

Nim zu und wachse für und für,
Und deine Zweige neben dir,
Die alle Schönheit ziehret;
Von denen einer sich jetzt giebt
Dem Löwen, der ihn herzlich liebt,
Und hin in Hessen führet.

Der Stoff, den Opitz recht wacker und in reiner Sprache bearbeitete, ist die bekannte Ovidische Metamorphose. Apollo hatte den tückischen Knaben Cupido verspottet und seiner Macht

wähnte er Trotz bieten zu können. Amor, darüber heftig erzürnt, verwandelt auf ihr Flehen Apollos Geliebte, die Nymphe Daphne, in einen Lorbeerbaum. Trauernd unter dem geliebten Baume empfindet nun Apollo die volle Gewalt des Knaben.

„Ovidius," der Erfinder der Fabel, tritt als Vorredner auf. Er warnt alle Anwesende, ja nicht Amors Gewalt zu verspotten. Hirten und Nymphen bilden die Chöre. Die fünf Akte sind sehr kurz.

Gar lieblich ist im dritten Akte die Begegnung Apollos und der schönen Jägerin Daphne:

Apollo.

Ach scharf genug sind deiner Augen Pfeile!
Ich fühle sie ja wohl;
Sie verwunden mich von fernen.
Bist du nicht der Nymphen eine,
Oder wie ich auch vermeine,
Eine Göttin aus den Sternen?
Wie daß du Pfeil und Bogen an dich hängest?

Daphne.

Ich such ein schnelles Wild,
Und bin ein sterblichs Weibesbild,
Nicht eine Göttin, wie du denkest.

Apollo.

Glänzt in der schönen Sterblichkeit
Dergleichen Licht,
So frag ich nach dem Himmel nicht.

Daphne.

Das Thier verlauft sich allzuweit:
Ich muss den Fuß noch ferner setzen. —

Apollo.

Du fällest nicht nur blosses Wild;
Denn deiner stolzen Augen Licht
Kann auch die Götter selbst versehren;
Ihr Herz ist für dir sicher nicht.

Daphne.

Du aber säumest mich
Mit langem Stehen.

Apollo.

Vergönne mir, daß ich
Mag mit dir gehen.
Ich weiß die Thiere wohl zu fällen;
Wir wollen eine Jagd
Mit großer Lust anstellen,
Die mir und dir behagt.

Daphne.

Es darf sich nichts zu mir gesellen,
Als Pfeil und Bogen nur. Glück zu!

Apollo.

Ach, warte! warum eylest du?
Erkenne doch, o Schöne! wer dich liebet;
Ein Gott ist's, der sich dir ergiebet,
Der dich begehrt.

Ebenso ist aus dem Italienischen übertragen ein anderes Singspiel von Martin Opitz:

Judith, ein Singspiel. 1633.

Dresden war damals der Hauptsitz der vaterländischen Musik, denn einige Jahre nach Opitzens berühmten Opern trat daselbst ein anderes großes Stück an das Licht:

David Schirmers Ballet, von dem Paris und der Helena, in Dresden auf dem Riesensaale gehalten. In Versen. 1650.

Dieses merkwürdige Stück besitzt leider die Weimarer Sammlung nicht. Seit jener Zeit der Dresdner Blüthe überschwemmten eine Menge Opern die deutschen Bühnen, so daß alle übrigen Gattungen von Schauspielen, selbst die Tragödie nicht

ausgenommen, ihnen weichen mußten. Von den späteren Opern hat die Gottschedische Bibliothek einen reichen Schatz, z. B.

Nero, der verzweifelte, in einem Singespiel mit Ballet vorgestellt. 1663. 4.

Der lobwürdige Kadmus. 1663. Fol.

Masguerada, die Waldlust, eine Dänische Oper. 1663. Kopenhagen. Fol.

Liebe krönt Eintracht, oder erworbene Prinzessin aus Mösien. Oper. Halle. 1669.

In diese Periode gehören auch die gefeierten Singspiele des Andreas Gryph, deren er eine nicht geringe Anzahl geschrieben hat. Viele davon sind auf der Weimarer Bibliothek gesammelt. Das auffallendste unter allen aber ist

Andreä Gryphii verliebtes Gespenste, Gesang-Spiel; und die geliebte Dornrose, Scherzspiel; mehrmals gedruckt, zum ersten Male aufgeführt zu Glogau. 1660.

Auf höchst originelle, angenehme Weise sind hier zwei dem Stoffe und der ganzen Anlage nach äusserst verschiedene Stücke in einander verschmolzen. Beide haben 4 Akte; doch ist nach jedem Akte des Gesangspieles ein Akt des Lustspieles eingeflochten, wahrscheinlich um den Sängern und Sängerinnen, ebenso der Musik Erholung zu verschaffen. Beide Spiele kommen in der komischen Tendenz überein, sind aber dennoch besonders dadurch unterschieden, daß in dem Gesangspiel feingekleidete, wohlredende Cavaliere und Fräulein auftreten, das zweite dagegen eine plumpe und derbe, aber heitere Bauerngruppe zeigt, die sich auf ihre eigenthümliche Weise im niedern Bauerndialekt ergötzt.

Der Inhalt des Gesangspieles wird schon durch den Namen, „das verliebte Gespenste" angedeutet. Sulpicius liebt in der Stille Chloris, die, sowie ihre Mutter Cornelia, beide Sulpicen anbeten. Dieser weiß kein besseres Mittel, der Chloris seine

„Dillathey, o Narr, dummel dich“ ꝛc.
„Laßt uns ein Weil bey nander bleiben“ ꝛc.

Ganz spät erst kam die neuere Weise unseres Singspieles, die Oper, auf, nach welcher die verschiedenen Gesangstücke auch in verschiedenen abwechselnden Melodien gesungen wurden. Das erste deutsche Lustspiel dieser Art, wenn auch noch unvollkommen, war

Martin Opitzens Daphne. Breßlau. 1627. 8.

Der Dresdner Kapellmeister, Heinrich Schütz, hatte es in Musik gesetzt. Opitz selbst gesteht in der Vorrede zu diesem Spiele, welches sich in der Gottschedischen Sammlung befindet, daß er es aus dem Italienischen übersetzt habe. In der trefflichen deutschen Bearbeitung wurde diese Oper am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden bei Gelegenheit der Vermählungsfeier von Eleonore Sophie, Schwester des Kurfürsten Georg I., mit einem Landgrafen von Hessen, Georg, im Mai 1627 öffentlich mit großem Beifall aufgeführt. Diese Beziehung leuchtet auch aus dem Schlußchore der vereinigten Hirten und Nymphen hervor:

Nim zu und wachse für und für,
O Rautenstrauch, der Felder Zier,
Für dem die Schlangen fliehen,
Der böse Lust und Schmerzen stillt,
Für dessen Kraft kein Gift was gilt,
Und kann uns nicht durchziehen.

Nim zu und wachse für und für,
Und deine Zweige neben dir,
Die alle Schönheit ziehret;
Von denen einer sich jetzt giebt
Dem Löwen, der ihn herzlich liebt,
Und hin in Hessen führet.

Der Stoff, den Opitz recht wacker und in reiner Sprache bearbeitete, ist die bekannte Ovidische Metamorphose. Apollo hatte den tückischen Knaben Cupido verspottet und seiner Macht

wähnte er Trotz bieten zu können. Amor, darüber heftig erzürnt, verwandelt auf ihr Flehen Apollos Geliebte, die Nymphe Daphne, in einen Lorbeerbaum. Trauernd unter dem geliebten Baume empfindet nun Apollo die volle Gewalt des Knaben.

„Ovidius," der Erfinder der Fabel, tritt als Vorredner auf. Er warnt alle Anwesende, ja nicht Amors Gewalt zu verspotten. Hirten und Nymphen bilden die Chöre. Die fünf Akte sind sehr kurz.

Gar lieblich ist im dritten Akte die Begegnung Apollos und der schönen Jägerin Daphne:

Apollo.

Ach scharf genug sind deiner Augen Pfeile!
Ich fühle sie ja wohl;
Sie verwunden mich von fernen.
Bist du nicht der Nymphen eine,
Oder wie ich auch vermeine,
Eine Göttin aus den Sternen?
Wie daß du Pfeil und Bogen an dich hängest?

Daphne.

Ich such ein schnelles Wild,
Und bin ein sterblichs Weibesbild,
Nicht eine Göttin, wie du denkest.

Apollo.

Glänzt in der schönen Sterblichkeit
Dergleichen Licht,
So frag ich nach dem Himmel nicht.

Daphne.

Das Thier verlauft sich allzuweit:
Ich muss den Fuß noch ferner setzen. —

Apollo.

Du fällest nicht nur blosses Wild;
Denn deiner stolzen Augen Licht
Kann auch die Götter selbst versehren;
Ihr Herz ist für dir sicher nicht.

Daphne.

Du aber säumest mich
Mit langem Stehen.

Apollo.

Vergönne mir, daß ich
Mag mit dir gehen.
Ich weiß die Thiere wohl zu fällen;
Wir wollen eine Jagd
Mit großer Lust anstellen,
Die mir und dir behagt.

Daphne.

Es darf sich nichts zu mir gesellen,
Als Pfeil und Bogen nur. Glück zu!

Apollo.

Ach, warte! warum eylest du?
Erkenne doch, o Schöne! wer dich liebet;
Ein Gott ist's, der sich dir ergiebet,
Der dich begehrt.

Ebenso ist aus dem Italienischen übertragen ein anderes Singspiel von Martin Opitz:

Judith, ein Singspiel. 1633.

Dresden war damals der Hauptsitz der vaterländischen Musik, denn einige Jahre nach Opitzens berühmten Opern trat daselbst ein anderes großes Stück an das Licht:

David Schirmers Ballet, von dem Paris und der Helena, in Dresden auf dem Riesensaale gehalten. In Versen. 1650.

Dieses merkwürdige Stück besitzt leider die Weimarer Sammlung nicht. Seit jener Zeit der Dresdner Blüthe überschwemmten eine Menge Opern die deutschen Bühnen, so daß alle übrigen Gattungen von Schauspielen, selbst die Tragödie nicht

ausgenommen, ihnen weichen mußten. Von den späteren Opern hat die Gottschedische Bibliothek einen reichen Schatz, z. B.

Nero, der verzweifelte, in einem Singespiel mit Ballet vorgestellt. 1668. 4.

Der lobwürdige Kadmus. 1668. Fol.

Masguerada, die Waldlust, eine Dänische Oper. 1668. Kopenhagen. Fol.

Liebe krönt Eintracht, oder erworbene Prinzessin aus Mösien. Oper. Halle. 1669.

In diese Periode gehören auch die gefeierten Singspiele des Andreas Gryph, deren er eine nicht geringe Anzahl geschrieben hat. Viele davon sind auf der Weimarer Bibliothek gesammelt. Das auffallendste unter allen aber ist

Andreä Gryphii verliebtes Gespenste, Gesang-Spiel; und die geliebte Dornrose, Scherzspiel; mehrmals gedruckt, zum ersten Male aufgeführt zu Glogau. 1660.

Auf höchst originelle, angenehme Weise sind hier zwei dem Stoffe und der ganzen Anlage nach äusserst verschiedene Stücke in einander verschmolzen. Beide haben 4 Akte; doch ist nach jedem Akte des Gesangspieles ein Akt des Lustspieles eingeflochten, wahrscheinlich um den Sängern und Sängerinnen, ebenso der Musik Erholung zu verschaffen. Beide Spiele kommen in der komischen Tendenz überein, sind aber dennoch besonders dadurch unterschieden, daß in dem Gesangspiel feingekleidete, wohlredende Cavaliere und Fräulein auftreten, das zweite dagegen eine plumpe und derbe, aber heitere Bauerngruppe zeigt, die sich auf ihre eigenthümliche Weise im niedern Bauerndialekt ergötzt.

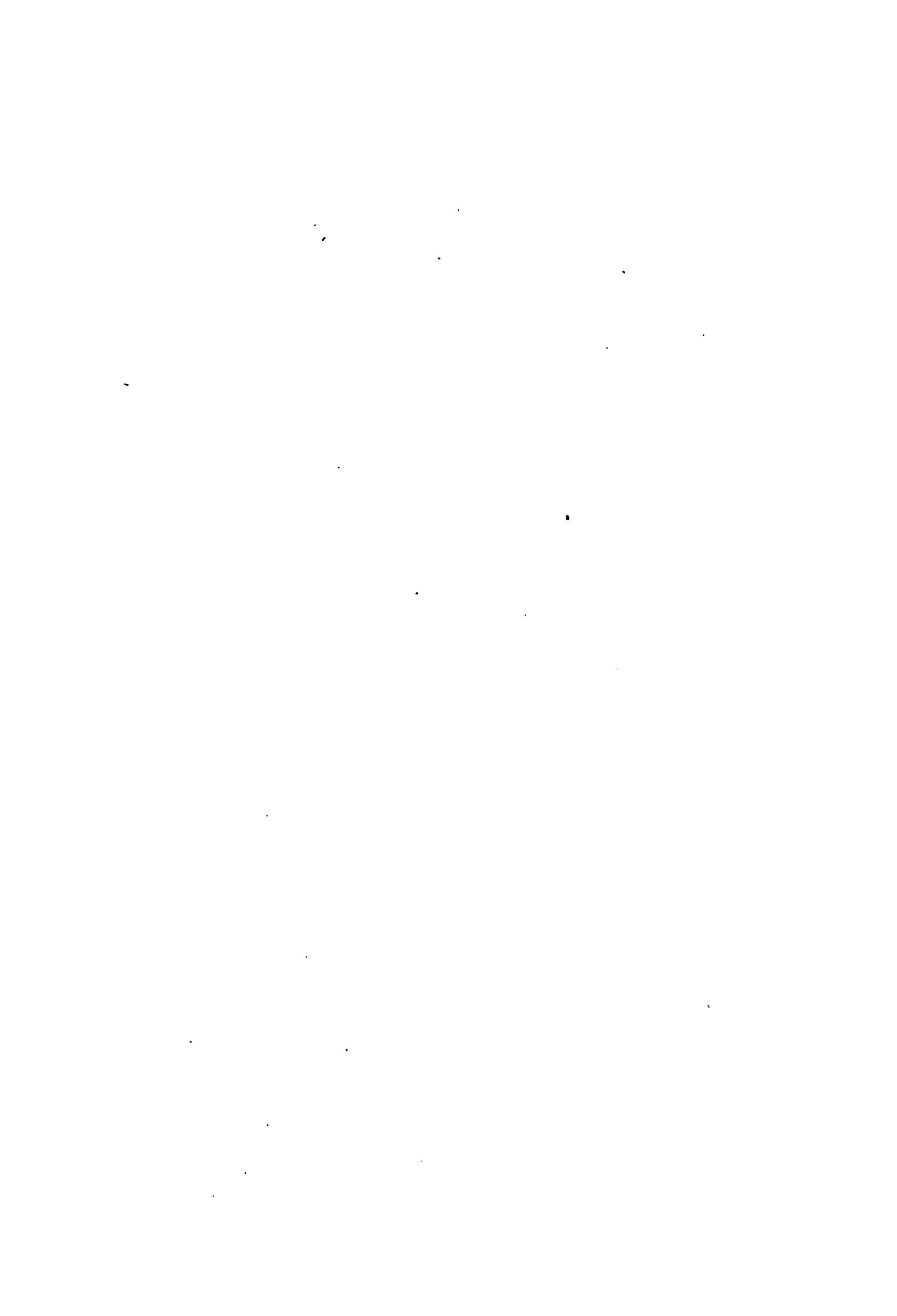
Der Inhalt des Gesangspieles wird schon durch den Namen, „das verliebte Gespenste“ angedeutet. Sulpicius liebt in der Stille Chloris, die, sowie ihre Mutter Cornelia, beide Sulpicen anbeten. Dieser weiß kein besseres Mittel, der Chloris seine



Vergleichende Uebersichten.

Von

August Lewald.



I.

Ich habe mir vorgenommen, einige Betrachtungen über die Verwaltungen, Mittel und Leistungen der vorzüglichsten deutschen Bühnen anzustellen, und mir dazu vorerst die von Wien, Berlin, München und Stuttgart erwählt. Die Theater selbst haben mich durch Materialien in den Stand gesetzt, dieses mit einiger Genauigkeit thun zu können. Obgleich man die Güte hatte, mich auch über die Verhältnisse der Oper und des Ballets zu unterrichten, so werde ich mich vorerst doch nur bei dem Schauspiele aufhalten. Für Liebhaber möge das, was mir darüber mitgetheilt wurde, in hergebrachter Manier dem Aufsatze angehängt erscheinen.

Das Hofburgtheater in Wien nimmt seinen Kräften und dem Antheile nach, den es den ersten und gebildetsten Klassen der Gesellschaft der Kaiserstadt einflößt, unter allen deutschen Theatern unbedingt den ersten Rang ein. Es ist ein Hoftheater im eigentlichsten Sinn des Worts. Es buhlt nicht um den Beifall der Menge, obgleich ihm alle Mittel zu Gebote stehen, ihn sich dauernd zu erhalten. Keine Trivialität schreitet jemals über diese Bretter, und was die zeitgenössischen Dichter hervorbringen, erfährt hier eine ehrenvolle Berücksichtigung. Das Burgtheater complettirt sein Personal nie nach dem jedesmaligen Bedürfnisse, sondern aus einem großartigern Gesichtspunkte. Was gerade von ausgezeichneten Talenten in Deutschland Aufsehen erregt, will diese Bühne besitzen, und läßt es an glänzenden Anerbietungen nicht fehlen, ihrem Wunsche auch Nachdruck zu geben. Nicht immer jedoch schlägt dieses Prinzip zum Vortheil

der Anstalt aus, seltener noch zum Vortheil der Künstler, die einst bei andern, minder bedeutenden Theatern, ihren ausgedehnten Wirkungskreis ausfüllten, und nun hier ganz brach liegen, oder nur selten zum Vorschein kommen, um ihr Talent in dem ihnen eigenthümlichen Bereich zu zeigen, oder aus Berücksichtigung ihrer individuellen Lage und Stellung.

Diese Wiener Theaterverhältnisse werden, wie die Wiener Verhältnisse überhaupt, in Deutschland nicht gehörig gewürdigt. Das Kaiserthum Oestreich verlangt in solchen Dingen einen Maaßstab, der bei uns nicht angetroffen wird. Alles ist dort großartiger, und wer aus unsern kleinlichen Umgebungen sich nach Wien versetzt sieht, mag auf seiner Hut seyn; es kann dem Gewandtesten begegnen, sich dort nicht zurecht finden zu können. Auf solche Weise ist schon Mancher nach Oestreich gezogen oder gezogen worden, der aussen viel von sich sprechen machte, während er dort nichts mehr von sich zu hören gab. — Ich spreche hier nicht bloß vom Theater und seinen Schauspielern.

Indem ich aber von dem Wiener Theater sprechen wollte, konnte es mir nicht in den Sinn kommen, auch die andern dortigen Theater mit in's Interesse zu ziehen. Diese haben alle ihre Bedeutung und Eigenthümlichkeit verloren, und begnügen sich damit, bloß die Leute bald gut, bald schlecht zu unterhalten. Das Theater an der Wien entblödet sich nicht, noch Stücke wie den „Waltron" und „den Raubgraf von Dassel" zu geben, und kündigt dazwischen immerfort „den Schreckenschauer um Mitternacht," „die blutige Hand im Schreckensgewölbe" oder „das Teufelsgepolter am Hochgericht" an; Titel wie sie Leibrock und seines Gleichen erfinden, und wie sie bei uns Wachtstuben und Köchinnen verlangen. Dort muß es anders mit dem Theatergeschmack bestellt seyn, oder das Publikum an der Wien besteht aus der Hefe der Gesellschaft. Hiezu gesellt sich nun aber bei jenem Theater auch die ungenirte Lustigkeit, die einst von Wien aus so großes Renommée erlangte; sie flüchtete sich hieher, als die Leopoldstadt und Josephsstadt dem gesunden Volkshumor

abtrünnig wurden. Es ist kein Wunder, daß es so kam, da der lustige Priester dieses heitern Götzendienstes Carl, selbst der Pächter des Theaters an der Wien wurde. Aber Carl ist alt und reich, und denkt daran, sich zurückzuziehen, und nun ist es auch aus mit der rechten Lust, und wird erst wieder gut werden, wenn ein jüngerer, beschwingterer Geist die Zügel ergreift.

Das Kärnthnerthor-Theater, das sich nur mit der Oper beschäftigt, und in die Hände eines französischen Tänzers gegeben war, konnte keinen bedeutenden Einfluß üben. Der Mann, der reich bei dieser Entreprise werden wollte, sorgte nur dafür, leidliches Gut anzuschaffen, und das, was gerade en vogue war, aufführen zu lassen. Das Theater, wo noch vor Kurzem Weigl und Gyrowetz ihre Werke geben ließen, gab nun nichts Eigenthümliches mehr; die deutsche Musik verstummte, die in Wien seit so vielen Jahren ihren ausschließenden Sitz hatte. Die vielen in Wien lebenden Komponisten machten es wie die deutschen Dichter überhaupt, sie wandten sich von der Bühne weg; oder wenn jene das Bedürfniß zu produciren nicht unterdrücken konnten, so ergaben sie sich der Posse und verschönerten diese mit ihren anmuthigen Melodien. Die Zeit, wo Vogl, die Grünbaum, Forti, die Boudra in Weigl's Opern glänzten und ihre Partien schufen, ist längst vorüber.

Das Leopoldstädter-Theater war als „Kasperl" das Eigenthümlichste und Ergötzlichste nicht bloß für Wien, auch Norddeutsche, die zum ersten Mal dahin kamen, und nur wenig von dem Dialekt begreifen konnten, mußten herzlich lachen. Alles war hier komisch, der letzte Statist kannte seinen Platz und wußte ihn auszufüllen. Wer mir widersprechen wollte, den erinnere ich an Evakathel und Schnudi und andere Dinge, die dort gesehen wurden. Nach dem glücklichen Bearbeiter Perinet, der uns den großen Lustspieldichter Haffner in moderner Gestalt näher zu bringen gewußt, und zu Anfang unsers Jahrhunderts die Leopoldstädter Bühne beherrschte und auf allen übrigen deutschen Bühnen siegend seinen Einzug hielt, wie mit den

Schwestern von Prag, dem neuen Sonntagskind 2c., erschienen Schikaneder, Gleich, Gewey und der Verfasser des Zwirnhändlers, der sich auf einer Unzahl von Komödien nie anders girirte, und dessen Namen mir nun wirklich entfallen ist. Als ich zuerst in mein Engagement bei einer östreichischen Provinzbühne trat und nun meine Rollen in einer Menge von Lustspielen zugetheilt erhielt, die ich zuvor nie nennen gehört hatte, wie war ich da überrascht! Ich konnte mir nicht erklären, daß man auswärts überall nur von Mangel bei diesem Reichthum sprechen hörte. Die Sachen waren alle aus dem Leben gegriffen und so leicht gezeichnet, so zusammenhängend und doch ohne der Entwickelung Zwang anzulegen, der Witz gab sich so natürlich, daß ich über die Talente erstaunte, die hier große Schätze auf unbegreifliche Weise verschleudert hatten. In der That aber waren sie gut angelegt; denn diese Dichter genossen in Oestreich eines großen Rufes und nur die draußen, die Klugen, die an der Kritik ersticken möchten und nie etwas in's Leben zu fördern wissen, kannten sie nicht.

Bäuerle kam nun und brachte neue Witze und Zeitinteressen auf die Bühne, die jedoch unter seiner Herrschaft noch in den Schranken blieb, die ihr ursprünglich angewiesen waren. Die Komik, der Scherz, die Lustigkeit, die Bäuerle etalirte, waren bunte Seifenblasen, die in Luft zerplatzten, aber ganz geeignet, die Leute zu erheitern. Der Patriotismus, der sich dazwischen breit machte, muß auf Rechnung jener Zeit geschrieben werden, worin die „Bürger in Wien“ u. A. entstanden. Wer war damals nicht empfänglich für Aeußerungen dieser Art, und was Wunder also, daß ein junger Volksdichter es sich erlaubte, diese Saiten, selbst bis zur Ungebühr, und nicht immer wo es hingehörte, anzuschlagen. Freilich hat Herr Bäuerle durch sein späteres Leben bewiesen, daß er ordentlich Patriotismus feil hielt, um sich Medaillen und Ehrenbürgerbriefe damit zu gewinnen.

Mit Bäuerle's Herrschaft konnte man indeß immer noch recht zufrieden seyn. Sein Träger war Schuster, allerdings ein Komiker, zwar ohne Laune und Phantasie, aber von einer drollig-trockenen Spießbürgerlichkeit, die zum Lachen brachte.

Ihm erstand ein Rival in der Person Raimunds, der, jünger als er, mit einer reichen Phantasie begabt, in Wien erschien, um Schuster und Bäuerle zu entfernen, sich ein neues Reich zu gründen und das Leopoldstädter-Theater ganz und gar zu untergraben. Der alte Kasperl ist an der Veredlung gestorben. Was Raimund dem Theater gab, ist bekannt; bei allen Vorzügen, die ihn als Dichter und Darsteller auszeichnen mögen, ist er dennoch der Ruin dieses Theaters geworden; die heitere Volkskomik, die sich in Nichts auflöste, ist bei ihm ein consistentes Nahrungsmittel, das im Magen liegen bleibt; wir werden mit Moral in Beispielen und Nutzanwendungen geplagt, die uns buntscheckige Narren vorpredigen; wir werden gezwungen, Wanderungen durch die Höhlen des Jammers und die Kammern des Elends mitzumachen, wenn wir nur ein wenig zu lachen im Sinn hatten; Raimund bestreicht uns das hausbackene Brod der Volkskomik mit dem Honig der Sentimentalität — eine ganz widerwärtige Speise für gesunde Magen — und selbst Verse müssen wir gleich bittern Pillen hinunterschlucken, er schenkt uns nichts von der Alltagspein — dieser moderne Romantiker mit der Pritsche! —

Das Josephstadt-Theater gab sonst seinen, von den Freuden der Hofstadt entfernten Bewohnern nur einen Abklatsch der Leopoldstädter Ergötzlichkeiten; aber ziemlich erbärmlich. Nun bemüht es sich, ein Surrogat für Höheres seinen Besuchern zu spenden; wofür es von diesen Dank verdienen mag, aber in unsern Kram, seiner Leistungen wegen, nicht im Geringsten taugt.

Ich komme nach dieser kurzen Revue wieder auf das Kaiserliche Hoftheater an der Burg zurück, und glaube hinlänglich gezeigt zu haben, daß von diesem allein hier nur umständlicher die Rede seyn kann. —

Das Theater, welches in Deutschland den zweiten Platz einnehmen sollte, ist das Berliner Hoftheater, oder die „Königlichen Schauspiele,“ wie es amtlich genannt wird. Hier wurde von jeher nicht so streng auf die Reinheit des Genre gehalten, weil diese Bühne sich Allem herleihen mußte, was zur Unterhaltung des Publikums in Theatersachen ersonnen wurde. Man gab „die Nymphe der Spree“ und den „Rochus Pumpernickel,“ den „Vetter Kuckuck“ und „Harlekin im Schutz der Zauberei“ neben Shakespear und Schiller. Lange Zeit hindurch waren die Schauspieler auch zugleich Sänger; die Bethmann sang die Constanze in Mozarts Entführung und spielte die Phädra; Herr Rebenstein, erster Held und Liebhaber, sang zugleich ersten Tenor. Dies mochte hingehen, so lange das Königliche Theater das Einzige war; allein es ist zum Theil noch jetzt so. — Im Jahr 1824 eröffnete eine Gesellschaft von Kapitalisten ein zweites Theater in der Königsstadt. Eine etwas verworrene Idee schwebte wohl den Begründern vor. Man sprach es deutlich aus, den Berlinern ein Volkstheater schaffen zu wollen, wie das der Leopoldstadt für die Wiener; man sah aber nicht ein, daß hiezu dem Berliner Volkscharakter die nothwendige Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit durchaus abging. Das Schwankende in dem Plane sprach sich schon deutlich in der Wahl des Eröffnungsstückes aus. Man gab eine Oper, der eine Anekdote aus Haydn's Leben zum Grunde lag. Bald zeigte sich noch deutlicher, wie verworren die Anlage war. Man kam nun so sehr von dem Eigentlichen ab, daß man sofort beschloß, der Oper des Königlichen Theaters ein Paroli zu biegen, und sie sogar in die Lüfte zu sprengen. Der Zufall ließ die Direktoren eine junge Sängerin finden, die jede Erwartung eines glänzenden Erfolges bei weitem übertraf, und nun wurde um sie ein Verein von Sängern gruppirt, und man erlaubte sich, den kritisirenden Berlinern auf's Neue den großen Meister Rossini vorzuführen, den sie bei der ersten Bekanntschaft schnöde zurückgewiesen hatten. Sie waren freilich so kritisch zu Werke gegangen, die Partie des

Tankred von einem Bassisten singen zu lassen, wahrscheinlich weil es natürlicher war.

Man pries damals, daß Berlin eine Oper habe, wie keine Stadt Deutschlands — vielleicht wie keine Stadt Italiens. Aber die Sonntag ging fort und man wollte das Paroli fortbiegen. Es mußte gehen, wollten die eigensinnigen, reichen Direktoren. Man engagirte die Tibaldi. Ein hübsches, junges Kind, mehr männlich als weiblich, was die Erscheinung und die Stimme betraf. Man sammelte Opern mit Altpartien, man haschte nach verkleideten Weibern und Mädchen, man fand nun nicht mehr für gut, den Tankred von einem Manne darstellen zu lassen, sondern man hätte nun gern selbst den Sarrastro von einem Mädchen geben sehen. So ändern sich Zeiten und Ansichten. Aber die Tibaldi vermochte, trotz aller Wirthschaft, die man mit ihr machte, die Sonntag nicht zu ersetzen; und die alte, ausgesungene, schwerfällige Oper „der Königlichen Schauspiele" behielt das Feld. Die reichen Direktoren wurden der Sache überdrüssig, als Angely mit neuen Possen kam. Er hatte in seinem Loisir in Rußland ein französisches Vaudeville, das im südlichen Frankreich spielte, mit deutschen Gassenhauern und einigen russischen Märschen verbrämt — und dieser glückliche Gedanke, getragen von sieben behosten Mädchen, mußte gelingen. Jetzt war der ursprüngliche Plan realisirt; Berlin hatte ein Volkstheater; Angely schrieb drauf los was das Zeug hielt; aber, armer Angely! das Ideal eines Volkstheaters für Berlin wurde doch erst erreicht, als Beckmann seinen unsterblichen Nante dichtete. Du, wie Holtey und die Andern, ihr gehörtet Alle nur der Uebergangsperiode an!

Jetzt ist von keinem Plane, von keiner Tendenz mehr die Rede. Berlin hat ein zweites Theater, das die Sachen ein wenig schlechter macht wie das alte Theater auf dem Gendarmen-Markte, und dessen Eigenthümer nur daran denkt, die Gagen zu decken und etwas für sich zu erübrigen. Es ist ein eben so gutes Institut wie das Theater in X und Z., und man kann

keine eigentlichen Forderungen mehr daran stellen. Es gibt den Victor Hugo'schen Angelo, und die Dame Laddey ersetzt die Dame Mars. Was läßt sich dagegen sagen? Glücklich sind, die im Besitze sind! —

Also auch dieses Königsstädtische Theater kann nicht in Betracht gezogen werden, wenn von dem deutschen Schauspiel im höhern Sinne die Rede seyn soll. Es ist improvisirt worden, und kann wieder gehen, wie es kam.

Eine Bühne, die einst mit bedeutenden Mitteln ausgestattet war, und auch noch eine reichliche Zubuße vom Staate, und den Vortheil einer großen Stadt für sich hat, ist die Münchener. Wie Berlin durch die Königsstädtische Entreprise ein Theater gewonnen, hat München seit dem Regierungsantritt des jetzigen Königs zwei Bühnen verloren: die an dem Isarthor und die italienische Oper. Jetzt hat es noch außer dem königlichen Hof- und Nationaltheater ein Schweigersches Volkstheater, wovon sich eben so viel sagen läßt, als von dem zweiten Berliner, nämlich daß es nicht hieher gehört.

Hier in Stuttgart sind wir so glücklich, durch Seydelmanns Regieführung und seine persönliche Mitwirkung ein Schauspiel zu besitzen, das einige Bedeutung hat. Für jetzt treten Nebenverhältnisse noch entgegen, welche die vollste Entwickelung derselben verhindern. Von einem zweiten Theater ist in unserer kleinen Stadt nicht die Rede; von der Oper unter Lindpaintner's Leitung ließe sich viel Gutes berichten, wenn es hier schon in unserm Plane läge.

Was sonst noch von bedeutenden Theatern in Deutschland ist, wird bald hergezählt seyn. Zuerst: Dresden, das mit einem großen Namen an der Spitze prangt; Ludwig Tieck, und viele wackere Mitglieder — verloren hat. Ich nenne nur Pauli und die Rettig. Emil Devrient ist noch da; dieser herrlichste Repräsentant deutscher Charaktere, mit dem weichen, elegischen Aeußern; mit der nachläßig-edlen Haltung; mit der sentimentalen Schläfrigkeit, die eben so poetisch ist wie das göttliche Nichtsthun der Italiener.

Die Bühne zu Dresden hat keine eigenthümliche Farbe und ist in diesem Augenblicke unbedeutend. Gegen den Stempel, den ihr Tieck ausdrücken wollte, hat sie sich gesträubt und das Publikum protestirte. Folgt nun: Hamburg und Frankfurt, die bedeutendsten Theater von denen, die keine Hoftheater sind. Hamburg hat eine Bühne, wie die Königsstadt in Berlin. Der Erwerb geht hier allem Andern vor; und in der That, wer kann es den Unternehmern verargen, die mit den Armenanstalten theilen müssen und für das Haus eine theure Miethe zahlen, in einer Stadt, wo Wechselrecht gehandhabt wird, und Alles auf kaufmännisch-solidem Fuße basirt. Das Publikum in Hamburg ist zu gemischt; Forderungen an die Poesie der Darstellungen werden dort nicht gemacht; die letzten Plätze sind von rohem Volke eingenommen, und das macht ein Gestrampfe und Gepolter, daß man darüber Hören und Sehen vergißt. Um dieser Masse zu imponiren, und durch diese Brandung mindestens den guten Geschmack zu retten, gehören andere Leute als die Herren Schmidt und Lebrün. Nur ein mächtiger Geist wie Schröder konnte das.

Hamburg besitzt viele secondäre Theater, die am Tage in Gärten spielen und ihr Publikum haben und unterhalten.

Frankfurt könnte bei der ungleich größern Anzahl von Fremden ein viel besseres Theater als Hamburg besitzen. Ueberdies steht hier ein Comité von Kaufleuten vor dem Riß, und deckt jedes Jahr den beträchtlichen Ausfall.

Man muß sich daher doppelt wundern, daß das Frankfurter Theater so unbedeutend ist. Einige gute Mitglieder sind durchaus nicht im Stande, ein Theater bedeutend zu machen; aber außer einigen neuen Frankfurter Lokalpossen bringt das Frankfurter Theater wenig, das erheblich und ihm eigenthümlich wäre. In Braunschweig findet das Schauspiel eine sehr rege Beförderung unter der Regie des Herrn Marr, eines talentvollen Mannes, der wahrhaft für seine Kunst erglüht ist; in Weimar und Hannover, den kleinsten Hoftheatern Deutschlands, geschieht, was den Verhältnissen

nach geschehen kann. Man completirt das Personal so gut es geht, und hat dort Genast, hier Holbein an der Spitze, die in der Theaterwelt hinlänglichen Ruf haben.

Die übrigen Theater in Deutschland sind mehr oder minder nur für den Bedarf ihrer Städte berechnet, und haben kein höheres Augenmerk. Nur in Düsseldorf hat sich eine Leitung hervorgethan, die andre Ansprüche macht. Ein dramatischer Dichter hat offenbar, um das Theater besser kennen zu lernen, sich hier mit den Direktionsgeschäften befaßt, und ist nebenbei darauf gekommen, den Schauspielern Anleitungen zu geben. Was daraus entstehen und ob das Ganze Bestand haben wird, muß die Zeit lehren. Einstweilen ist es als Versuch, ein Theater nach ästhetischer Ansicht zu lenken, eine erfreuliche Erscheinung. Wie jedoch noch jetzt die Theaterverhältnisse in Deutschland sind, wird es für eine Bühne, wie die Düsseldorfer, immer schwer seyn, ausgezeichnete Talente zu gewinnen, und hat sie sie zufällig, sie sich zu erhalten. Denn die größern Hoftheater machen sogleich Jagd auf junge Künstler, die sich auszeichnen, und die berühmten Namen bleiben dort, wo ihnen im Alter die Pfründen lächeln. Die Apotheose der Mad. Lauber-Versing nimmt sich in des begeisterten Grabbe's Schrift allerdings recht gut aus, dessenungeachtet wird es dieser Schauspielerin nie gelingen, auf einer ersten Bühne den Rang zu behaupten, den sie auf der Düsseldorfer einzunehmen scheint. Ich hätte indeß pour la carité du fait gern die näheren Verhältnisse des Düsseldorfer Theaters hier mitgetheilt und es in diese Parallele gebracht, wenn ich dazu von dort aus in den Stand gesetzt worden wäre.

Das k. k. Hofburgtheater in Wien besitzt jetzt einen Ober-Direktor in der Person Sr. Excellenz des Herrn Landgrafen von Fürstenberg, nachdem der hochbejahrte Graf Czernin die Ober-Direktion vor Kurzem niedergelegt hat. Diese Stelle, einem sehr vornehmen Hofcavalier überantwortet, gibt dem Theater nicht nur einen hohen Grad von Lüstre, sondern es erhebt Meinung und Sinn der bessern Mitglieder, und hält die ordinären

in Schranken. Wir erlebten den Fall, daß Regisseure oder Geschäftsführer ihr Amt niederlegen wollten, als man damit umging, den Hofcavalier à la tête der Anstalt zu nehmen. Ein solcher Oberdirektor kann freilich protegiren, und was er will, muß geschehen; ob er aber gewöhnlich dadurch in den Geschäftsgang eingreift, ist nicht zu bestimmen. Der jetzige Oberdirektor des Burgtheaters ist mir aus früherer Zeit als großer Theaterfreund und Mann von liebenswürdiger Bildung bekannt, in dessen Hause ich selbst so glücklich gewesen bin, zur Anordnung von Tableaux vivants gezogen zu werden, die von sehr schönen Damen und Herren der höchsten Gesellschaft dargestellt wurden. Dies ist mir stets eine angenehme Erinnerung geblieben.

Unter dem Oberdirektor leitet der Vicedirektor, Herr Deinhardstein, das Theater. Ihm ist unmittelbar die ganze Anstalt auf die Schultern gelegt, und von ihm, sollte man auf den ersten Blick meinen, hätten deutsche Dramaturgen, Dichter und ausübende Künstler allein Rechenschaft zu fordern, über die Vertretung ihrer Interessen an dem ersten deutschen Nationaltheater.

Herr Deinhardstein ist ein Mann von Geschmack und Geist, der sich seit seiner frühesten Jugend für das Theater interessirte. Er war noch sehr jung, als er die hübsche Posse „der Wittwer“ und Anderes der Art auf die Scene brachte, und dadurch bald zu einem Namen kam. Spätere Arbeiten, die einen größern Anlauf nahmen, sind längst der Kritik verfallen gewesen, und gehören nicht mehr in diesen Bereich. Als Direktor thut er seiner schwierigen Stellung nach was er kann. Das Theater geht unter ihm seinen geregelten Gang, ohne Größeres zu erstreben, aber auch ohne zurückzusinken. Bei den obwaltenden Verhältnissen ist dies genug; es wäre jedoch denkbar, daß ein Mann von größerer Energie hier Bedeutenderes zu wirken im Stande wäre. Der Vorgänger Deinhardsteins, Schreivogel, hat — in einer beengtern Stellung — für das Burgtheater kräftiger gewirkt. Er entwand z. B. den damals furchtbaren Regisseurs die Alleinmacht, indem er den naiven Vorschlag that: daß jeder Regisseur

an der Geschäftsführung, und steht in unmittelbarem Rapport mit den Künstlern. Unter ihm nimmt der Hofrath und Regisseur, Herr Esperstedt, die erste Stelle in der Verwaltung ein. Ohne das Künstlerische und Technische der Scenerie zu besorgen, hat derselbe doch die erste Stimme bei Engagements und Gastspielen und ist wohl als der eigentlich bewegende Nerv der Kunstanstalt, zu betrachten. Nächst ihm sind noch drei Regisseure angestellt. Herr Karl Blum, ein Mann der Geschmack und Einsicht in das Bühnenwesen durch eine Unzahl von Bearbeitungen aus dem Französischen und Italienischen beurkundet hat, und auch nicht unbedeutende musikalische Talente besitzt. Als Schauspieler war Herr Blum nie bedeutend, als Sänger mit einer schönen Stimme begabt, jedoch ohne Bildung; er hat sich daher längst als ausübender Schauspieler zurückgezogen. Herr Stawinsky ist ein Schauspieler von Talent und Routine. Ich habe ihn in früherer Zeit genau gekannt; seine Darstellungsweise soll sich nicht sehr verändert haben, jedoch liegt er seiner Regisseurpflicht eifrig ob. Herr Weiß, früher in Hamburg engagirt, ist gleichfalls Regisseur. Er wirkt als Schauspieler in einem untergeordneten Kreise und ist das, was man einen brauchbaren Schauspieler nennt. Vor einigen Jahren noch führten Beschort, Wolf und Devrient die Regie. Es bleibe einem Jeden überlassen, hierüber Vergleiche anzustellen. Wenn von dem Regisseur weiter nichts gefordert wird, als den Statistenchef zu instruiren, den Schauspielern das Auf- und Abtreten anzusagen, und mit dem Requisiteur die Möbel, mit dem Schneider die Costüme, mit dem Theatermeister die Dekorationen zu überlegen und festzustellen, so hat man allerdings recht, zu diesem Amte einen Mann mit starker Lunge, von kaltem Blute und guter Ausdauer zu wählen. Und gemeinhin ist dies auch ganz genügend, weil die Grenzen der Regisseur-Wirksamkeit sich nicht weiter erstrecken. Sollte aber der Regisseur etwa über dramatische Werke ein reifes Urtheil besitzen, mit den Dichtern verkehren und Alles leiten, was der Aufführung einer Neuigkeit vorangehen muß, und oft so wichtig ist; sollte

er dann die Schauspieler über den Geist des Stücks, über die Auffassung ihrer Rollen belehren, kurz sollte er mehr in geistiger als in materieller Hinsicht dem Theater vorstehen, so glaube ich, daß Wolff, trotz seiner schwachen Brust, mehr wirkte als Stawinski, dem es nicht an Lunge fehlt. Die Franzosen unterscheiden hier sehr streng zwischen Régisseur-général und bloßem Régisseur.

Nirgend hat ein öfterer Intendantenwechsel als in München Statt gefunden. Es leben dort nicht weniger als fünf oder sechs Hoftheater-Intendanten, die in der Zeit von zwölf Jahren in dem kräftigsten Alter von ihren Posten entfernt wurden. Man sollte hienach glauben, daß es dort sehr schwer seyn müsse, die Bedingungen zu erfüllen, die von einem Intendanten erwartet werden. Allein das Hauptgebrechen, das Alle zum Sturze brachte, war nur das Finanzielle; sie wußten die Einnahme nicht ergiebig genug zu machen, sie verstanden das Oekonomische nicht, oder vernachläßigten es. Der jetzige Intendant wurde aus Darmstadt verschrieben, wo das unter seiner Leitung stehende Hoftheater eben aufgelöst worden war. Man verstand sich dazu, einen Bürgerlichen zu erwählen, und entriß das Ruder den Händen der fünften Hofcharge. Der geheime Hofrath Küstner ist ein Mann von Bildung und Erfahrung, das läßt sich nicht läugnen; dessen ungeachtet aber würde er den allerhärtesten Stand haben, wenn er nicht der Hauptbedingung nachzukommen so glücklich gewesen wäre. Die Finanzen stehen unter ihm gut, trotz vieler unangenehmer Störungen, welche die Verwaltung trafen, und dies hat den Ruf des Herrn Küstner als tüchtigen Geschäftsmann und gutspeculirenden Financier wenigstens ausser allen Zweifel gesetzt.

Dem Intendanten zur Seite stehen hier drei Regisseure des Schauspiels.

Der erste, Herr Ferdinand Eßlair, ist ein Schauspieler von dem ausgebreitetsten Rufe in deutschen Gauen. Niemand wird sein eminentes Darstellungstalent in Zweifel ziehen wollen, welches

ihm zu diesem Rufe verholfen hat. Als Regisseur genügt er vollkommen mit seiner, durch langjährige Praxis erlangten Kenntniß der Scene und ihrer Forderungen; mit der höhern ästhetischen Bildung eines Régisseur-général hat diese, wie schon gesagt, nichts zu schaffen. Herr Vespermann ist gleichfalls ein Schauspieler von Ruf, der in einer andern Sphäre, wie Eßlair, seine guten Rollen hat; eben dies ist mit Herrn Hölken der Fall. Der Wirkungskreis dieser drei Herren ist seit der Anstellung des Herr Küstner sehr beschränkt worden, der auf gut bürgerlich überall selbst zusieht und selbst anordnet.

Hier in Stuttgart finden wir nun das Regime der eigentlichen Hoftheater wieder. Der erste Kammerherr des Königs, Graf Leutrum von Ertingen, ist Intendant. Von den hier genannten Hoftheatern ist dieses das kleinste seiner Verhältnisse nach. Die Zuschüsse sind mit denen der Andern nicht zu vergleichen, und auch die Stadt ist nur klein und die Theaterliebhaberei nur auf einen kleinen Bezirk abonnirender Einwohner aus den höhern und gebildeten Ständen beschränkt; mithin fast immer dasselbe Publikum. Die Forderungen stehen fest, und sind, wie der hier herrschende Geschmack, unwandelbar; die ausübenden Künstler haben sich seit vielen Jahren damit vertraut gemacht, und daher sind alle Theile zufriedengestellt. Hauptsächlich ist es das Zurückbleiben mit Neuigkeiten, was der Intendanz zum Vorwurf gemacht wird, und was wohl hauptsächlich darin seinen Grund hat, daß von den wenigen Stücken, die alljährlich in Deutschland für die Bühne erscheinen, die wenigsten als Manuscripte angekauft werden.

Bei dem Antritte des jetzigen Intendanten wurde Herr Wallbach zum unumschränkten Regisseur ernannt; und erst nach dem Engagement Seydelmanns wurde ihm ein Co-Regisseur zur Seite gesetzt, der allen Forderungen entspricht, die man an den Vorstand einer solchen Kunstanstalt zu machen berechtigt ist.

Herr Wallbach ist übrigens ein sehr fleißiger Mann, der es gewiß an nichts fehlen läßt, was er durch Einsicht und Kraft zu erreichen im Stande ist.

Beide Regisseure theilen sich darin, die Stücke in die Scene zu setzen, welches jedesmal auf dem Zettel bemerkt wird. Lächerlich ist es, manchmal zu lesen: „Der Vetter aus Bremen, in die Scene gesetzt von Herrn Wallbach.“ Wenn an solch einem Dinge überhaupt etwas in die Scene zu setzen wäre, so ist es gewiß einem Jeden gleichgültig, wer es besorgt hat.

Nach dieser Uebersicht der leitenden Kräfte der vier Theater wollen wir nun die geistigen und künstlerischen Mittel betrachten, die jenen zu Gebote stehen.

In Wien finden wir von allgemein in der Theaterwelt zum Theil rühmlich bekannten Namen zuerst den Regisseur Anschütz, der die Heldenväter darstellt; dann den Regisseur Costenoble, der scharfe Charaktere des bürgerlichen Schauspiels gibt, und in Rollen wie der Klosterbruder im Nathan mit Recht sich des größten Beifalls erfreut; Herrn Fichtner, einen angenehmen Liebhaber; Herrn Herzfeld, einen glücklichen Darsteller flacher Modemenschen; Herrn Heurteur, greise Helden; Herrn Koberwein, Herrn Korn gesetzte Liebhaber und Charaktere im Schau- und Lustspiele; Herrn La Roche, einen vielseitigen Schauspieler, der eigentlich seinen Platz bei einer kleinen Bühne fände, da er hier seiner Vielseitigkeit wider Willen Schranken anlegen muß; Herrn Löwe, jugendliche Charaktere voll Glut und Leben, poetische Darstellungen, wenn solche einen hohen Grad von Innerlichkeit erfordern; Herrn Wilhelmi, einen trefflichen Darsteller kräftig humoristischer Charaktere; Herrn Wothe, dem besonders Chargen, Franzosen, Italiener und dergleichen glücken. Nächst diesen nennt die Liste des Burgtheaters noch: Herrn Moreau in der komischen Sphäre, Herrn Lucas für jugendliche Rollen, Herrn Wagner, dann die Herren Eduard Anschütz, Henning, Julius La Roche, Leo, Mayerhofer, Mitell, Pistor, Schmidt, Schwarz, Wollkomm und Weber; Männer, die in ihren jetzigen Verhältnissen am Burgtheater

keine bedeutenden Aufgaben zu lösen bekommen, bei andern Theatern aber größtentheils in guten Rollen sich mit Glück zeigen dürften, wie sie es auch von Zeit zu Zeit durch Gastrollen hie und da bewährt haben. Ganz untergeordnete Subjekte trifft man hier gar nicht, wie sie selbst bei vielen der besten Theater unser Mitleid erregen, und dies ist ein großer Vorzug der kaiserlichen Hofbühne. Wir zählen die Namen zusammen und finden 11 bedeutendere Mitglieder für erste und bestimmte Fächer, und 14 minder bedeutendere, worunter indeß sehr brauchbare, für alle Doubluren und Aushilfsrollen, die andern Direktionen gewöhnlich mangeln und in die größte Verlegenheit setzen.

Das weibliche Personal besteht aus den Damen Anschütz, für junge Frauen; Mad. Fichtner, für erste und zweite Liebhaberinnen; Mamsel Fournier, jugendliche Heldinnen; Madame Löwe, Damen, einst die Grazie des Lustspiels an dieser Bühne; Mamsell Müller, ihre Nachfolgerin und nunmehrige Stellvertreterin; Mamsell Peche, hinlänglich bekannt in ihren Leistungen; Mamsell Pistor, Liebhaberin; Madame Weißenthurn, Mütter; und Madame Sophie Schröder, Heldinnen und tragische Mütter, die wieder engagirt wurde, um diese bedeutende Lücke auszufüllen. Zu diesen fügen wir nun noch als minder bedeutende Namen aus der Liste hinzu, die Damen: Anschütz (Tochter), Bandini, Koberwein, Lembert, Löwe (Tochter), Poller, Reichel, Reichel (Tochter), Teimer, Weber, Wildauer, Zeiner. Mithin neun Damen für erste Fächer, Künstlerinnen von anerkanntem Rufe, und zwölf minder bedeutende, theils junge Talente, theils solche, die einst in dem ersten Range glänzten und jetzt resignirt haben.

Man sieht auf den ersten Blick, daß hier Kräfte vereinigt sind, mit denen es schwer halten dürfte, den Wettkampf zu bestehen.

Schon die Zahl von 25 männlichen und 21 weiblichen Mitgliedern, die lediglich im Schauspiele wirken, wird von einer andern Bühne wohl nicht leicht überboten werden können. Wir

wenden uns nun zu dem Kunstpersonale der Königlichen Schauspiele in Berlin für das recitirte Schauspiel.

Die beiden Regisseure, die Herren Stawinsky und Weiß, sind in ihren Fächern als brauchbare Schauspieler längst bekannt; Niemand kann ihnen aber höhere Intentionen zuschreiben, ohne befürchten zu müssen, ihrer Bescheidenheit zu nahe zu treten. Unter den Uebrigen nenne ich vor Allen den Veteran, Herrn Beschort, einst einer der berühmtesten und liebenswürdigsten Darsteller feiner Lebemänner, der sogenannten Chevaliers und edler Charaktere im Lustspiele; dann Herrn Lemm, einen Mann, dem neben reifer Einsicht und trefflicher Bildung eine bedeutende Darstellungskraft zu Gebote steht; Herrn Rott, mit einer starken Gestalt, einem tönenden Organ und hinlänglicher Kraft begabt, voll Eifer und von einem starken Ehrgeize beseelt, dem es bei richtiger Anwendung dieser Gaben allerdings gelingen muß, Wirkung hervorzubringen und der sich daher in kurzer Zeit einen bedeutenden Namen in der Theaterwelt gemacht hat; Herrn Grua, der Liebhaber spielt und nicht eben zu den glänzendsten in diesem Fache in Deutschland zu zählen ist, doch aber durch Feuer und Fleiß ersetzt, was den hier unerläßlichen Bedingungen des Aeußern abgeht; und Herrn Krüger, der wohl etwas zu lange schon jugendliche Helden spielt. Unter den Uebrigen, welche noch die Liste nennt, hebe ich vor Allen Herrn Gern heraus, der ein bedeutendes Talent besitzt und mit vollem Rechte ein Liebling des Publikums genannt werden darf; dann Herrn Rüthling, gleichfalls beliebt; Herrn Franz, einen jungen Mann, der ein schönes Streben bekunden soll; die Herren Crüsemann, Freund, Göcke, Hartmann, Krüger Sohn, Michaelis, Müller, Rehfeldt, Schneider und Wiehl, die im Ganzen brauchbar sind, in einigen Rollen sogar gern gesehen werden, ohne jedoch Anspruch auf einen bedeutenden Namen in der Kunstwelt machen zu können. Von den Sängern, die sich auch als Schauspieler auszeichnen und oft bedeutende Rollen im Schauspiele erhalten, werden hier zuerst die Herren Blume und Devrient genannt. Letzterer, der

sich nun gänzlich dem Schauspiele widmen will, berechtigt zu erfreulichen Hoffnungen in dem Fache der festen, männlichen Charaktere, die seit Wolf's Tode keinen solchen Repräsentanten fanden.

Die Herren Heinrich, Hochstedter, Mickler, Walz und Wauer, die eigentlich Sänger sind, wirken auch im Schauspiel mit. Herr Wauer ist sehr gut in biedern Charakteren, Polterern und dergleichen. Dies Alles zusammen gibt nun eine Summe von 28 Personen.

Mad. Crelinger, eine der bedeutendsten jetzt lebenden Künstlerinnen, führe den Reihen der Damen an; dann folge Mad. Wolf, eine der einsichtvollsten, würdig den Besten an die Seite gesetzt zu werden, und Fräulein von Hagn, vielleicht das erste Talent für eine gewisse Sphäre des Lustspiels. Mad. Komitsch, des berühmten Devrients erste Frau, Mad. Krickeberg, die in Rollen von steifem, altmodischem Hoftone einst Ruf erlangt hat, Mad. Schröck, die ehemalige Fleck, das sind Reputationen d'ancienne date, wie man sieht. Die Damen Esperstedt, Möser, Crüsemann, Werner, von Wrochem, findet man bei jeder Bühne; die beiden jungen Mamsells Stich sollen angehende Künstlerinnen von Talent seyn; ausserdem nennt die Liste noch die Mamsells Erk und Schulz. In Allem vierzehn Damen. — Wir zählen in Berlin nur 7 Künstler von bedeutendem Rufe und 21 von minder bedeutendem, worunter überdies noch 7, welche der Oper zunächst angehören, und in dem Schauspiele nur secundäre Beschäftigung erhalten können; ferner nur sechs Künstlerinnen von großem oder doch anerkanntem Rufe, und acht theils resignirte, alternde oder junge aufkeimende.

Gegen Wien gehalten stellt sich das Verhältniß so:

	Wien.	Berlin.
Herren.		
Künstler für erste Fächer von bedeutendem Rufe .	11	7
Von unbedeutenderem	14	21
Damen.		
Künstlerinnen ersten Ranges oder doch von Ruf .	9	6
Jugendliche oder übertragene	12	8

In München müssen wir, vor Allem dem alten Eßlair die Ehre gönnen die Reihe der Künstler zu eröffnen; Herr Vespermann steht ihm zunächst; Herr Hölken, ein fleißiger Darsteller, der als Liebhaber und poetischer Held jedoch wenig leistete, und nun erst beim Uebergange in die ältern Charaktere, den gesetzten Landedelleuten, geraden Bürgern und barschen Militärs, Gutes geben wird; Herr Dahn, ein jugendliches Talent, dem Bildung und Anleitung fehlen; bedeutende Darstellungsgabe, wenig Einsicht und Ruhe; für Liebhaber von der Natur nicht sehr begünstigt, zu jugendlichen Charakterrollen aber geeigneter; Herr Forst, mit einem entschiedenen Talente für heitere Charaktere und Chargen; Herr Lang, mit einem glücklichen Aussehen für jugendliche Liebhaber und Anlage zur grellen Komik; die Herren Meier, Racke und Heigel, Mayr und Gerstel, brauchbar in verschiedenen Fächern; und endlich noch die Herren Fries, Heilmair, Kohrs, Heß, Alsdorf, Bürchl, Sedlmaier und Traub, welche auch Rollen bekommen und sie spielen.

Wenn wir den einmal angenommenen Maßstab hier anlegen, so dürfen wir, um gerecht zu seyn, nur vier zur ersten Klasse zählen; sieben kommen auf die zweite, aber acht müssen hier in eine dritte Klasse rangiren, weil es uns nicht möglich ist, sie den unbedingt brauchbaren Schauspielern beizuzählen. In Allem hat München 19 Schauspieler.

Bei den Damen fangen wir mit Mad. Fries an, welche die Anstandsdamen spielt; dann lassen wir Mad. Dahn, als Liebhaberin, und Mad. Cramer, als Mutter in den Lust- und Schauspielen folgen. Dem. Schöller ist ein junges Mädchen von bedeutendem Talente; die Damen Seebach, Stentzsch und Schneider machen den Beschluß. Die Mamsells Schiedermaier und St. Georges sind Elevinnen.

Von berühmten, anerkannten Namen ist hier nicht die Rede, wie man sieht; nach unserer Klassification haben wir drei Damen für die erste Klasse, eine für die zweite und fünf für die dritte. In Allem hat München nicht mehr als 9 Schauspielerinnen.

Seydelmann, ein Name von einigem Gewicht, mag hier in Stuttgart beginnen; Herr Moritz gibt die ersten Liebhaber und jugendlichen Helden; Herr Maurer die Heldenväter und kräftigen Charaktere; die Herren Gnauth und Dobritz sind Schauspieler von bedeutendem Talente und gewandter Darstellungsgabe; die Herren List, Friedrich Schmidt und der Regisseur, Herr Wallbach sind in verschiedenen Fächern mit Glück beschäftigt und in vielen ihrer Rollen auch gern gesehen; der ausgezeichnete Sänger Herr Pezold, der Buffo Herr Rhode, der einst berühmte Bassist Herr Häser, der jetzige erste Bassist an dieser Bühne, Herr Dobler, übernehmen größere und kleinere Rollen im Schauspiele; der Veteran, Herr Pauli, einer der ältesten Schauspieler Deutschlands, wirkt auch noch nach seinen Kräften mit, und die Herren Hörz, Jacobi, Mercy, Schlooz und Albert Schmidt machen den Beschluß.

Wir zählen mithin fünf Schauspieler für die bedeutendsten Fächer des recitirten Schauspiels, acht für die bedeutenderen und die Nebenrollen, und fünf zur dritten Klasse. Achtzehn in Allem.

Unter den Damen nimmt Dem. Stubenrauch die erste Stelle in Anspruch. Sie spielt erste Liebhaberinnen und jugendliche Heldinnen; Mad. Schmidt in dem heitern Genre und als Soubrette ausgezeichnet; Mad. Maurer und Mad. Abweser geben Mütter und Frauen; Mad. Fossetta die komischen Alten; und die Damen Schultze und Laurent zweite Liebhaberinnen.

Berühmte Namen besitzen wir hier eben so wenig als in München, indessen haben wir zwei Künstlerinnen von entschiedenem und zwar recht bedeutendem Talente, die wir unbedingt zur ersten Klasse rechnen dürfen; zwei der zweiten und drei der dritten. Im Ganzen sieben.

Wir stehen nun im Verhältniß zu München:

Herren.

	München.	Stuttgart.
Künstler für erste Fächer und von bedeutendem Rufe	4	5
Zur zweiten Klasse	7	8
Zur dritten Klasse	8	5
Damen.		
Künstlerinnen der ersten Fächer	3	2
Zur zweiten Klasse	1	2
Zur dritten Klasse	5	3

Man wird es bei dieser Klassifikation, zum Behufe einer Uebersicht der verschiedenen Bühnen, uns nicht verargen, wenn wir nicht in's Detail einzelner Verdienste eingehen; dies würde ein Werk geben, das keine Uebersicht gestattete. Wir wollten hier nicht die Leistungen der Schauspieler kritisiren, sondern mußten uns mehr an das Allgemeine halten. Dadurch, daß wir Diesen und Jenen hier in die zweite Klasse setzten, soll keinesweges seine mindere Brauchbarkeit bezeichnet werden, vielmehr finden sich in dieser Klasse, nach unserer Meinung, oft die allerbrauchbarsten Mitglieder eines Theaters vor. Uns leitete bei der Klassifikation: 1) der Ruf, den sich ein Schauspieler in der Kunstwelt durch ein ausgebreitetes Gastspiel erworben; 2) die ersten Fächer: Helden, Liebhaber oder bedeutende Charakterrollen. Neben diesen Ersten können die Zweiten als vollendete Genremaler im ernsten oder heitern, im gemüthlichen oder burlesken, einen bedeutenden Künstlerwerth behaupten.

Nach dieser ungefähren Klassifikation — wir geben sie für nicht mehr aus — scheint es uns erwiesen, daß dem Burgtheater in Wien die bedeutendsten Kräfte zu Gebote stehen, daß Berlin sich nicht ganz zu gleicher Höhe schwingen kann, und daß München und Stuttgart eine sonderbare Uebereinstimmung in der Anzahl und dem Werthe der disponibeln Kräfte zeigt. Wir wollen jetzt nach authentischen Quellen berichten, was diese Bühnen

leisteten, und darnach zu ermitteln suchen, welches Ziel sie bei ihrem Streben vor Augen gehabt haben können.

Im Wiener Burgtheater wurden in einem ganzen Jahre, vom 1 Juli 1834 bis zum letzten Juni 1835, folgende größere Stücke zum ersten Male aufgeführt:

Götz von Berlichingen, nach Göthes neuer Bearbeitung; von Raupach: Tassos Tod, Corona von Saluzzo, König Konradin; von Grillparzer: der Traum ein Leben; von Hornbostel: die Heimberufenen, ein Trauerspiel in 5 A.; von Pannasch: Clemence Isaure, ein dram. Gedicht in 5 Akten.

Von kleinern und der heitern Gattung, sah man dort zum ersten Male, von Bauernfeld: Franz Walter; von der Prinzessin Amalie von Sachsen: Lüge und Wahrheit; von Körner: Brautstand und Ehestand; von Töpfer: die weiße Pekesche; von Kempelen: das Bild des Bruders.

Aus dem Französischen: von Richter, Lotz, Castelli, Lembert, Koch: Dichter Piron; Nach Sonnenuntergang; Folgen einer Mißheirath; der Mentor; die Vorleserin; Wahn und Wahnsinn; Haß und Liebe.

Aus dem Englischen von Treitschke: Mariane.

In Berlin gaben sie in demselben Zeitraum neue, größere Stücke ernster Gattung: von Mad. Birch-Pfeifer: die Günstlinge; von Jul. Mansfeldt: Carl II., historisches Schauspiel in 5 A.; von Raupach: Corona von Saluzzo; der Kardinal und der Jesuit; die Schule des Lebens; Friedrich in Mailand.

Kleinere, der heiteren Gattung, von Angely: Von Sieben die Häßlichste; von Castelli: die Schwäbin, Lustspiel in 1 A.; von der Prinzessin Amalia von Sachsen: die Braut aus der Residenz; der Verlobungsring; von Albini: das Crimen plagii; von Blum: der Hirsch, Schausp. in 2 A.; von Bauernfeld: das letzte Abenteuer; Franz Walter; von Zimmermann: Damen und Husaren, Lustspiel in 1 A.; von Töpfer: die Einfalt vom Lande; die weiße Pekesche; von Holbein: die Verrätherin.

Aus dem Französischen, von Angely: die Zwillingsbrüder; Nachbarliche Freundschaft; der Roman; Jugend muß austoben; die Schwester; von Harrys: Sohn oder Braut.

Aus dem Italienischen, von Blum: Pietro Metastasio; Capricciosa.

In München wurden in den neun Monaten, von Oktober bis Juli zum Erstenmale aufgeführt *: Größere ernste Stücke, von Mad. Birch-Pfeifer: die Günstlinge; von Raupach: Tasso's Tod; von E. v. Schenk: die Griechen in Nürnberg; der Traum ein Leben von Grillparzer. Kleinere, der heitern Gattung, von der Prinzessin Amalie von Sachsen: Lüge und Wahrheit; die Braut aus der Residenz; von Albrecht: Männertreue; von Blum: des Goldschmieds Töchterlein; von Angely: von Sieben die Häßlichste; von Carl: Staberl in Floribus **; von Töpfer: die Einfalt vom Lande; von Feldmann: der Sohn auf Reisen.

Aus dem Französischen, von Kurländer: Warum; von Forst: die Eifersüchtigen und die Extrazimmer; von Marr: der Minister und der Seidenhändler; von N. N.: eine Morgenstunde in der vornehmen Welt; von Cosmar: die Ehrendame; von Harrys: Sohn oder Braut.

In Stuttgart wurden in einem Theaterjahr, aus zehn Monaten bestehend (zwei Monate bleibt das Theater geschlossen), folgende Stücke zum Erstenmal aufgeführt: Größere Stücke ernster Gattung, von Raupach: König Philipp; die Tochter der Luft; Kaiser Friedrichs Tod; Tasso's Tod.

Kleinere und heitern Inhalts: Der Parasit, von Schiller; von Bauernfeld: die Bekenntnisse, Helene; von Lewald: der Vatersegen; von Töpfer: Freien nach Vorschrift; von Blum: der Hirsch.

---

* Die Monate Juli, August und September sind als zum vorigen Etatsjahr gehörig, nicht eingesandt worden.

** In diesem Theater zum Erstenmale; wurde sonst in dem Theater am Isarthor gegeben.

Uebersetzungen nach dem Französischen: Der Liebe und des Zufalls Spiele, von Lebrün; die junge Pathe, von Both; Sohn oder Braut, von Harrys; der Dachdecker, von Angely; nach Sonnenuntergang, von Lotz. Nach dem Englischen: Die beiden Pächter, von Schneider; A, B, C, von Kettel. Nach dem Dänischen: Der Stiefvater, von Raupach. Nach dem Italienischen: Der Ehestifter, von Mitsch; Pietro Metastasio, von Blum.

Mithin hat das Wiener Burgtheater in eilf Monaten (einen Monat Ferien) zum Erstenmale zur Darstellung gebracht: 7 größere, ernste Dramen, darunter: eine neue Bearbeitung von Göthe; drei Stücke von Raupach; ein Stück von Grillparzer und zwei von Hornbostel und Pannasch, die in der Literatur keinen Namen haben.

Die Berliner Königlichen Schauspiele gaben in vollen zwölf Monaten nur 6 größere, ernste Dramen zum Erstenmal: von Mad. Birch-Pfeifer eins; von Raupach vier und von einem unbekannten Dichter, Julius Mannsfeldt, eines.

In München wurden größere, ernste Dramen während neun Monate zum Erstenmale aufgeführt vier, nämlich: von Madame Birch-Pfeifer eines; von Raupach eines; von Grillparzer eines und von E. v. Schenk eines. In Stuttgart gab man in zehn Monaten vier neue größere, ernste Dramen, alle von Raupach.

Zur bessern Uebersicht stellen wir sie hier nebeneinander:

	Wien.	Berlin.	München.	Stuttgart.
Göthe	1	—	—	—
Raupach	3	4	1	4
Grillparzer	1	—	1	—
Birch-Pfeifer	—	1	1	—
E. v. Schenk	—	—	1	—
Hornbostel	1	?	?	?
Pannasch	1	?	?	?
Mannsfeldt	?	1	?	?

Man kann hieraus ungefähr abnehmen, was in Deutschland *Aufführbares* im Laufe eines Jahres geschrieben wird, wobei

noch Göthes Bearbeitung des Götz auf alte Rechnung zu notiren ist, da sich das Burgtheater hierin offenbar verspätete. Raupach, Grillparzer und Mad. Birch-Pfeifer sind unsere Dichter für das große, ernste Drama. Wir sind in der That nicht reich zu nennen. Hornbostel, Pannasch und Mannsfeldt haben mit ihren Erstlingsgaben kein großes Glück gemacht, und sind auch weiter nicht bekannt worden. Die Fragezeichen bedeuten, warum bei diesem Mangel die andern Bühnen keine Rücksicht auf diese Dichter genommen haben, indem anzunehmen ist, daß sie ihre Arbeiten auch andern Bühnen eingesandt haben werden. Man kann doch nicht glauben, daß irgend ein Theater selbst mit seiner Ausbeute so zufrieden gewesen seyn kann, um Neues, was ihm geboten wurde, unbeachtet zurückzulegen. Warum haben ferner die Bühnen Berlin und Stuttgart Grillparzer's bedeutendes, von Wien aus so hochgepriesenes Werk nicht zur Aufführung gebracht? Stuttgart zeigt sich in der Wahl dieses Theils seines Repertoirs am Einseitigsten, indem es nichts fand, als Raupach-sche Stücke, um sich zu bereichern.

Wenn wir uns nun zu den heitern und kleinern Dramen wenden, so brachte das Wiener Burgtheater nur fünf, darunter eins von Bauernfeld; eins von der Prinzessin Amalie von Sachsen; eins von Römer; eins von Töpfer und eins von dem unbekannten Herrn von Kempelen.

Berlin gab an Stücken dieser Gattung zwölf, nämlich: eins von Angely; eins von Castelli; zwei von der Prinzessin Amalie; eins von Albini; eins von Blum; zwei von Bauernfeld; eins von Töpfer; eins von Holbein und eins von Zimmermann, Letzterer bis jetzt unbekannt.

München brachte acht: von der Prinzessin Amalie zwei; von Albrecht eines; von Blum eines; von Angely eines; von Carl eines; von Töpfer eines und von Feldmann eines.

Stuttgart sechs: von Schiller eines; von Bauernfeld zwei; von Lewald eines; von Töpfer eines und von Blum eines.

Zusammenstellung:

	Wien.	Berlin.	München.	Stuttgart.
Schiller	—	—	—	1
Prinzessin Amalie	1	2	2	—
Bauernfeld	1	2	—	2
Römer	1	—	—	—
Töpfer	1	1	1	1
Kempelen	1	—	—	—
Angely	—	1	1	—
Castelli	—	1	—	—
Albini	—	1	—	—
Blum	—	1	1	1
Holbein	—	1	—	—
Zimmermann	—	1	—	—
Albrecht	—	—	1	—
Carl	—	—	1	—
Feldmann	—	—	1	—
Lewald	—	—	—	1

Hier sind wir reicher als im großen Drama; selbst wenn wir Carl und Lewald als hors d'oevres betrachten, die nicht mehr für das Theater schreiben, und deren Stücke ein bloßer Zufall wieder aufführen ließ, so bleiben uns dreizehn Namen fortwährend schreibender Bühnendichter. Welche Ausbeute gibt aber meine Zusammenstellung für diese selbst. Nur Töpfer ist auf alle vier Theater gebracht worden, dessenungeachtet ist er aber wohl nur von dreien honorirt worden; denn Stuttgart hat sein „Freien nach Vorschrift“ erst, nachdem es gedruckt war, einstudiren lassen, und dann zahlt man gewöhnlich in Deutschland kein Honorar mehr. Eine treffliche Einrichtung! Der Franzose verkauft sein Stück um theures Geld an die Buchhändler, und bezieht seine Procente von den Vorstellungen im ganzen Lande. In Deutschland erhält solch ein armer Dichter von einem „Jahrbuch der Bühnenspiele“ sechs Louisd'or, und dann können die Andern darüber

herfallen, und es geben und allenfalls Kasse und Repertoir damit bereichern, ohne davon einen Pfenning dem Verfasser abzugeben. Dies ist, ich bin es der Wahrheit zu bekennen schuldig, bei Töpfers Lustspiel hier nicht der Fall gewesen. Weder Kasse noch Repertoir sind dadurch reicher geworden, und ob er es selbst wurde, lassen wir dahingestellt seyn.

Nächst Töpfer haben die Prinzessin von Sachsen und Bauernfeld ihre Stücke zu allgemeinerer Annahme gebracht. Blum ist auch nicht eben unglücklich gewesen, doch ist es auffallend, daß das Hoftheater in Wien keines von seinen Arbeiten zur Aufführung brachte. Die Uebrigen aber sind nur immer von einer Bühne aufgeführt worden.

Von Uebersetzungen aus dem Französischen gab Wien sieben; Berlin sechs; München sechs; Stuttgart fünf.

Aus dem Englischen Wien eines; Stuttgart zwei.

Aus dem Italienischen Berlin zwei; Stuttgart zwei.

Aus dem Dänischen Stuttgart eines.

Von diesen Uebersetzungen ist Harrys Sohn oder Braut in Berlin, München und Stuttgart gegeben worden, Marr's fleißige und gelungene Uebersetzung des Scribe'schen Bertrand et Raton (Minister und Seidenhändler) gab man nur in München.

Man kann aus dieser Uebersicht leicht wahrnehmen, daß unsere Theaterdichter, Raupach etwa ausgenommen, keine Seide spinnen. Die Hauptursache liegt nun aber auch darin, daß sich nirgend ein Bedürfniß nach Neuem zeigt, und daß es daher überflüssig scheint, größere Kräfte anzuspannen. Große Städte, wie Wien und Berlin, kaufen im Jahr 6 bis 7 große Stücke und eben so viele kleine. Unsere Theaterabende werden mit einem Stücke, das, mit deutschen Zwischenakten und in gewohnter, gedehnter Manier heruntergesprochen, drei Stunden währt, hinlänglich ausgefüllt. Damit sind andere Nationen nicht zufrieden; da braucht man wenigstens drei solcher Stücke; nicht als ob das Theater neun Stunden dauern müßte, sondern weil man schneller spricht, und schneller den Vorhang wieder aufziehen läßt. Daraus

folgt, wenn gleich die Wiederholungen öfter stattfinden, doch eine größere Consumtion von Neuigkeiten.

Alle diese Theater zählen eine Menge von Beamten und Angestellten, deren Wirksamkeit in den ihnen angewiesenen Bezirken sehr nützlich seyn mag, die wir jedoch nicht in näherer Beziehung auf die Leistungen im Kunstgebiete anzuerkennen vermögen, und darum hier mit Stillschweigen übergehen.

Zu den bedeutenderen Posten nach dem Regisseur zählen wir folgende:

Wien.

Ober-Inspicient Herr Lembert. Costüm- und Decorations-Direktor Herr von Stubenrauch. Theatermaler Herr de Pian. Maschinen-Inspektor Herr Roth.

Berlin.

Garderobe-Inspektor Herr Gasperini. Theatermaler Herren Gerst, Gropius und Köhler. Maschinen-Inspektor Herr Glatz. Deklamations-Lehrerin Mad. Crelinger.

München.

Garderobe-Inspektor Herr Fries. Theatermaler Herren Fries, Quaglio, Schnitzler. Maschinen-Inspektor Herr Schütz.

Stuttgart.

Theatermaler Herren Keller und Krämer. Maschinen-Inspektor Herr Krämer. Lehrer der dramatischen Schule Herr Seydelmann.

Wir sehen hieraus, daß nur das Wiener Burgtheater einen Mann von höherer Bildung, der zugleich Schauspieler ist, als Ober-Inspicient anzustellen für nöthig erachtet hat; daß Stuttgart keinen eigenen Costüme-Direktor hat, der durch Kenntnisse in den Stand gesetzt ist, Nachforschungen über die Costüme anzustellen, und sie dann den Garderobiers durch ausgeführte Zeichnungen zu veranschaulichen; daß weder München noch Wien eine

dramatische Lehranstalt besitzen, wie sie Berlin unter der Leitung der Mad. Crelinger und Stuttgart unter Herrn Seydelmann hat.

Verfolgen wir die Leistungen dieser Bühnen noch weiter, so ergibt sich, daß Wien von älteren Stücken in diesem Jahre folgende neu einstudirte, von Kotzebue 3: die Indianer in England, die Schule der Frauen, Bruderzwist; von Lafontaine: die Prüfung der Treue; von Brockmann: Schloß Limburg, nach dem Französischen; von Mosel: die Schule der Alten, ebenfalls nach dem Französischen; der Jude nach Cumberland; die beiden Figaro von Jünger und Medea von Gotter.

Von allen diesen Stücken befinden sich auf dem Berliner Repertoir nur: der Bruderzwist unter dem Titel: die Versöhnung, die Schule der Alten bei Gelegenheit des Gastspiels der Dem. Bauer, und der Jude nach Cumberland, mit Herrn Seydelmann. Dafür aber gab Berlin folgende Stücke, die größtentheils von den Repertoirs anderer Bühnen verschwunden sind: Die Lotterielisten von Kläbr, Iphigenie von Göthe, der Lügner und sein Sohn, nach Collin d'Harleville, Pachter Feldkümmel von Kotzebue, Pygmalion von Rousseau, das Mädchen von Marienburg, die buchstäbliche Auslegung der Gesetze von Brömel, die Advokaten von Iffland, die unglückliche Ehe aus Delikatesse von Schröder, der Essighändler von Mercier, der gutherzige Polterer, der Abbé de l'Epée; letztere fünf wegen des Gastspiels des Herrn Seydelmann.

München gab von obigen nur: den Essighändler. Außerdem gab es von solchen alten Neuigkeiten, die wenig mehr auf den Repertoirs angetroffen werden: den Hausfrieden, den Puls, die großen Kinder von Müllner, Fluch und Segen von Houwald, Scenen aus Schiller's Demetrius, den geraden Weg den besten und Johann, Herzog von Friedland, von der Frau von Weißenthurn.

In Stuttgart sahen wir von diesem Allem nur die Advokaten und den Abbé de l'Epée. Allein Stuttgart hatte dafür das

Verdienst, eine Reihe anderer ausgedienter Stücke auf das Repertoir zu bringen, von denen wir folgende besonders herausheben, weil sie auf keiner der übrigen drei Bühnen mehr erschienen sind: die Verwandtschaften, der Gefangene, Menschenhaß und Reue, das Geständniß (die Beichte), der häusliche Zwist, das Strandrecht, der Wirwarr und Don Ranudo de Colibrados; acht Stücke von Kotzebue! das nenn' ich den Mann in Ehren halten! ferner: den Parasit, von Schiller; die Albaneserin, von Müllner; den Puls, von Babo; Jurist und Bauer, von Rautenstrauch; die beiden Billets, von Anton Wall; Jeder fege vor seiner Thür, von dem Hamburger Mayer.

Stuttgart gibt nächst Wien die meisten alten Stücke; Berlin hat Kotzebue und Iffland fast ganz von seinem Repertoir ausgeschlossen, ebenso München.

In Wien gaben während eines Jahrs folgende Künstler Gast- oder Debutrollen:

Mamsell Wildauer, Suschen im Bräutigam aus Mexico, Marie im Stücke dieses Namens und Sibylle in der Schule der Frauen.

Herr Lucas, Richard in Richards Wanderleben, Ferdinand in Kabale und Liebe, Philipp Brock in den Mündeln.

Mad. Wolff von Berlin, Frau Feldern in Hermann und Dorothea (2mal), Hermine im jungen Ehemann, Frau von Birkenau im Ersten Schritt, Viarda in Preciosa (2mal), Landräthin Durlach in den Stricknadeln * und Elisabeth in Kenilworth.

* Stücke, wie die „Stricknadeln", und ähnliche, sind oben bei Wien nicht angeführt, weil das von dort eingesandte Verzeichniß nur die neueinstudirten Stücke enthielt; dieses aber, wie so viele andere, bereits veraltete Schauspiele sind dort noch beständig auf dem Repertoir geblieben, weil sie stets den Künstlern des Burgtheaters Gelegenheit geben, ihre Virtuosität darin zu zeigen, wie dies sonst mit den Künstlern des Théâtre - français der Fall war.

Herr Lipphardt von Dresden, Carl von Hitzig in Launen des Zufalls, Strahlen in den Vertrauten und Hans Sachs.

Herr Forst von München, Richard in Richards Wanderleben, Abendstern in „Nach Sonnenuntergang“ (2mal), Siegfried im Nibelungenhort.

Mlle. Bauer von St. Petersburg, Suschen im Bräutigam aus Mexico, Madame Danville in der Schule der Alten, Frau von Neris in der jungen Pathe (2mal), Margarethe in den Hagestolzen, Donna Diana und Caroline in Zwei Jahren verheirathet.

Mad. Crelinger von Berlin, Sappho, Fürstin in Elise Valberg, Fürstin Menzikoff im Mädchen von Marienburg, Schauspielerin in Komm her, Phädra, Lady Milford in Kabale und Liebe, Eulalia in Menschenhaß und Reue, Isabella in der Braut von Messina, Orsina in Emilia Galotti, Donna Diana, Olga in Isidor und Olga, Conradin in König Conradin (2mal) und Madame Danville in der Schule der Alten.

Mlle. Clara Stich, Melitta in Sappho, Marie im grünen Domino, Elise in Elise Valberg, Beatrice in der Braut von Messina und Clara Frangipani in König Conradin (2mal).

Mlle. Bertha Stich, Eucharis in Sappho, Kathinka im Mädchen von Marienburg, Pauline im grünen Domino, Aricia in Phädra, Luise in Kabale und Liebe, Isabella in den Quälgeistern und Emilia in Emilia Galotti.

Herr Haag, Sokol im Wald bei Hermannstadt und Ottmar im Erbvertrag.

Mad. Schröder von München, Isabella in der Braut von Messina, Sophia in: die Fürsten Chawansky, Lady Macbeth in Macbeth, Elisabeth in Maria Stuart, Margarethe in der Sühnung, Merope in Merope und Medea im Gotterschen Melodrama.

In Berlin gastirten folgende Künstler:

Herr Görner von Neu-Strelitz, Shylok, Ossip und Elias Krumm im graden Weg den besten.

Herr Hessen von Dessau, den Carl Ruf in der Schachmaschine, Carl in den Launen des Zufalls.

Dem. Karoline Bauer von St. Petersburg, Frau von Luci in der jungen Pathe, und Margarethe in den Hagestolzen; Pauline im Testament des Onkels und Gabriele (2mal); die Frau in „Nehmt ein Exempel“, und Leopoldine im besten Ton; Donna Diana (2mal); Käthchen von Heilbronn; Isabella in den Quälgeistern; Christine in „Königin von 16 Jahren“; Agnese in der Schule der Alten; Suschen im Bräutigam aus Mexico (2mal); Walpurgis in Goldschmieds Töchterlein.

Mlle. Clara Stich, Mariane in den Geschwistern; Marie im grünen Domino; Clara in König Conradin; Melitta in Sappho; Käthchen von Heilbronn.

Mlle. Bertha Stich, Pauline im grünen Domino; Katinka im Mädchen von Marienburg (2mal); Beatrice in der Braut von Messina (4mal); Agnola in Friedrich und Mailand (2mal) Eucharis in Sappho; Lieschen im Verlobungsring (2mal); Emilia Galotti.

Herr Seydelmann von Stuttgart, Carlos in Clavigo (2mal); Vatel (2mal); Ludwig XI. (2mal); Ossip; Kaiser Friedrich II.; Marinelli; Advokat Wellenberger in den Advokaten (2mal); Klingsberg Vater in den beiden Klingsbergen (2mal) Nathan (3mal); Cromwell in den Royalisten (3mal); den Essighändler; Klingsberg in der unglücklichen Ehe durch Delicatesse; Shylok (2mal); den Bettler (2mal); den gutherzigen Polterer (2mal); Mohr in Fiesko (2mal); Berg in „Ein Mann hilft dem Andern“; und den Abbé de l'Epée.

In München sah man als Gast:

Herrn Löwe von Wien, Garrik (2mal); Karl Moor; Karl Ruf; Waldauer in „Des Malers Meisterstück“; Germain im Kammerdiener; Hamlet; Fiesko.

In Stuttgart sahen wir als Gäste:

Mlle. Schubert von München, Mutter in der Braut von Messina; Elisabeth in Maria Stuart; Jerta in der Schuld.

Mlle. Hill von Frankfurt, Bertha in den Helden.

Mad. Schneider, Kunigunde in Hans Sachs; Dorothea in Hermann und Dorothea.

Mlle. Schneider, Käthchen von Heilbronn; Georgine in Quäcker und Tänzerin.

Auch hierin, was die Gastrollen betrifft, steht das Wiener Burgtheater den andern Bühnen voran.

Wir schließen diesen Bericht mit dem Verzeichniß des Personals der Oper und des Ballets, und der in ihren Bereichen stattgefundenen Erscheinungen in Berlin, München und Stuttgart.

Berlin.

Sänger.

Die Herren: Bader, Blume, Devrient, Heinrich, Hochstedter, Mantius, Mickler, Walz, Wauer, Zschiesche.

Sängerinnen.

Dlle. Ferber, Grünbaum, Lehmann, Lenz, Mad. Seidler, Mad. Valentini.

Vorsteher der Theater-Bildungsschulen.

Herr Beutler, Gesanglehrer.
Herr Stümer, deßgleichen.
Mad. Crelinger, Lehrerin des Deklamations-Instituts.
Mad. Hochstedter, Lehrerin des weiblichen Chor-Personals.
Herr Möser, Lehrer der Instrumental-Klasse.
Herr Lauchery, Lehrer der Tanzschule.
Herr Taglioni, Lehrer der Solo-Tanz-Klasse.

Chor-Direktion.

Herr Elsler.

Chor-Inspizienten.

Herr Berend.
Herr Stürmer.
Herr Reinicke.
25 Chorsänger und 28 Chorsängerinnen.
(Bei großen Opern wird das Chorpersonal durch Extra-Choristen verstärkt.)

Kapelle.

General-Musik-Direktion.

Herr Spontini, General-Musik-Direktor und erster Kapellmeister.

Herr Möser, Musik-Direktor und erster Concertmeister.
Herr Seidler, Concertmeister.
Herr Henning, Concertmeister.
Herr Blum, Hof-Compositeur.
26 Violinisten. 8 Bratschisten. 11 Violoncellisten. 7 Contrabassisten. 5 Flötisten. 4 Hoboisten. 5 Clarinettisten. 5 Fagottisten. 6 Waldhornisten. 1 Klavierspieler und Harfenist. 1 Guittarrenspieler. 2 Posaunisten. 2 Trompeter. 1 Pauker.

Ballet.

Herr Hoguet, Balletmeister (ad interim).

Solotänzer.

Die Herren: Amiot. Brue. Richter I. Riebe I. Röhnisch. Stulmüller. Taglioni.

Solotänzerinnen.

Dlle. Amiot. Dlle. Galster. Mad. Taglioni. Dlle. Schulz. Dlle. Wandt.

Solotanz-Eleven und Elevinnen.

Herr Reichner. Dlle. Bethge. Dlle. Schubert.
24 Figuranten und Pantomimisten. 17 Figurantinnen.

München.

Regie.

Herr Joseph Hartmann Stuntz, k. Hofkapellmeister.
Herr Joseph Moralt, k. Hofmusik-Direktor.
Herr Franz Cramer, k. Hofmusikus, Repetitor.
Herr Schemenauer, k. Hofmusikus, } Orchester-Dirigenten.
Herr Stahl, k. Hofmusikus, }
Herr Legrand, Theater-Musik-Dirigent.
Sänger. Die Herren: Staudacher, Bayer, Fries, Gerstel, Lenz, Pellegrini, Schimon, Hoppe.
Sängerinnen. Die Damen: Deisenrieder, Fuchs, van Hasselt, Hoelken, Pellegrini, Spitzeder.

Chor.

Chor-Repetitor: Herr Joseph Steigenberger, k. Hofmusikus.
Chorführer: Herr Matthias Sedelmair, k. Hofsänger.
28 Choristen und 20 Choristinnen.

Ballet.

Solotänzer. Die Herren: Schneider, Rozier, Michael La Roche.
Pantomimisten. Die Herren: Carl Hofmann, Christoph Hofmann, Clement La Roche, Lang.
Solotänzerinnen. Die Damen: Ballogh, Gostolzky, Scherzer, Koch, Widder.
Pantomimistin: Mad. Thoms.
13 Figuranten und 13 Figurantinnen. 15 Tanz-Eleven.

Tanzschule.

Herr Joseph Schneider, erster Tänzer und Ballet-Dirigent.
Herr Rozier, erster Tänzer, Perfektionslehrer und Mitballetdirigent.
Herr Holzbauer, Unterlehrer.
Herr Schießl, Repetitor.

Stuttgart.

Regisseur: Herr Krebs.
Chorrepetitor: Herr F. Schmidt.

Hofsänger.

Die Herren: Dobler, Häser, Kunz (Elementar-Singlehrer), List, Pezold, Rhode, Rosner, Tourny, Vetter.

Hofsängerinnen.

Die Damen: Haus, von Knoll, Laurent, v. Pistrich, Schmidt, Wallbach-Canzi.

Chor.

Chordirektor: Herr Leibnitz.
23 Choristen. 22 Choristinnen.

Orchester.

Herr Kapellmeister: Lindpaintner.
Musikdirektoren: Herren Lachner, Molique, Müller.

Ballet.

Balletmeister: Herr Toms. *

In Berlin wurden folgende Opern gegeben:

Die weiße Dame; Templer und Jüdin; Oberon; Olimpia; Don Juan; Capuletti und Montecchi; Robert der Teufel; Euryanthe; Freischütz; Schweizer-Familie; Barbier von Sevilla; Zauberflöte; die Braut; die Felsenmühle von Estalieres; das unterbrochene Opferfest; Jessonda; Stumme von Portici; Othello; Belagerung von Korinth; Zampa; Fra Diavolo; der Zigeuner (Oper in 3 A. von Taubert); die Müllerin; Drakäna (Oper in 3 A. von Wolfram); Iphigenie in Tauris; Nurmahal; Fidelio; Gott und Bayadere; Vestalin; die Hochzeit des Figaro; der Maurer; Je toller je besser; die Alpenhütte; Fanchon; Ferdinand Cortez; Johann von Paris; Joseph in Aegypten; Ali-Baba; Schloß Candra; Semiramis; der Zweikampf (pré aux clercs); die blühende Aloe, Oper in 1 A. von Lindpaintner; Trilby, Oper in 1 Akt von Truhn.

---

* Die Namen der Solisten rc. sind uns nicht angegeben worden. D. R.

Ein reichhaltiges Repertoir! fast alle Notabilitäten älterer und neuerer Zeit werden hinlänglich repräsentirt und auch auf das Allerneueste wird gebührend Rücksicht genommen.

Wir finden Boyeldieu (2 mal); Marschner, Weber (3 mal); Spontini (4 mal); Mozart (3 mal); Bellini, Meyerbeer, Weigl, Rossini (4 mal); Auber (5 mal); Reissiger, Winter, Spohr, Herold (2 mal); Taubert, Paesiello, Wolfram (2 mal); Gluck, Beethoven, Mehul (2 mal); Hummel; Cherubini; Lindpaintner; Truhn; Schmidt.

Robert der Teufel wurde 9 mal, Freischütz 8 mal, die Zauberflöte, der Barbier, die Stumme, Fra Diavolo und Capuletti und Montecchi 6 mal, Don Juan und die weiße Dame 5 mal, Othello, Zampa, die Müllerin, Fanchon, Ali-Baba 4 mal gegeben.

Das Repertoir in München bestand aus folgenden Opern:

Templer und Jüdin; Robert der Teufel; Fra Diavolo; die Stumme von Portici; der Maurer; Don Juan; Otello; Johann von Paris; Tell; Montecchi und Capuletti; Zampa; die Kreuzritter in Aegypten; der Seeräuber; der lustige Schuster; der Barbier von Sevilla; die weiße Frau; das Konzert am Hofe.

Hier finden wir: Marschner, Meyerbeer (2 mal); Auber (4 mal); Mozart, Rossini (3 mal); Boyeldieu (2 mal); Bellini (2 mal); Herold; Paer.

Ein großer Abstand gegen Berlin! Weber, Spontini, Weigl, Winter, Spohr, Paesiello, Gluck, Beethoven, Mehul, Himmel, Cherubini, und die neuern: Reissiger, Lindpaintner, Wolfram, Truhn, Schmidt fehlen gänzlich. Mozart figurirt nur Einmal mit Don Juan, während in Berlin die Zauberflöte 6 mal, Don Juan 5 mal und die Hochzeit des Figaro 3 mal gegeben wurden.

Von obigen Opern wurden in München Templer und Jüdin 7 mal, Robert der Teufel 6 mal, Zampa 4 mal gegeben. *

* Doch ist zu bemerken, daß das Münchener Verzeichniß nur neun Monate umfaßt, und daß wöchentlich nur vier Spieltage sind.

In Stuttgart hatten wir:

Fidelio; die weiße Frau; Robert der Teufel; Moses; Zampa; die Schweizerfamilie; die Stumme von Portici; die Bürgschaft; Don Juan; Marie; Othello; Tankred; der Barbier von Sevilla; der Freischütz; Hermia; Fra Diavolo; Tell; der Schnee; Rodenstein; Johann von Paris; die Italienerin in Algier; die Belagerung von Korinth; die Vestalin; Anna Boleyn; die Zauberflöte; der Tyroler Wastel; Figaros Hochzeit; Oberon; Faust; die Unbekannte; die Montecchi und Capuleti; Ostade.

Hier sieht es schon reichhaltiger aus, und wenn wir unsere Mittel und zehn Monate und die drei normalmäßigen Spieltage in Anschlag bringen, selbst reichhaltiger als in Berlin. Ehre unserm vortrefflichen Kapellmeister Lindpaintner! —

Wir hörten Werke von folgenden Komponisten:

Beethoven; Boyeldieu (2 mal); Meyerbeer, Rossini (7 mal, in seinen bedeutendsten Werken. Moses und Tell sind in Berlin nicht auf dem Repertoir); Herold (2 mal); Weigl (2 mal); Auber (3 mal); Lindpaintner, Mozart (3 mal); Weber (2 mal); Sieber; Stössel; Spontini; Donizetti; Haibel; Spohr; Bellini (2 mal).

Fidelio wurde 3 mal, Robert der Teufel 5 mal, Zampa, die Stumme, Don Juan, Othello, Anna Boleyn 4 mal gegeben. Tankred, den Barbier von Sevilla, den Freischützen, Tell, Rodenstein, die Vestalin, hörten wir 3 mal.

In Berlin gaben folgende Künstler Gastrollen:

Mad. Schröder-Devrient; Dlle. Großer aus Magdeburg; Herr Geisler von Riga; Herr Pöck von Prag; Dlle. Lutzer von Prag; Mad. Schodel aus Wien; Mad. Fischer-Achten aus Frankfurt; Mad. Finke von Neustrelitz; Herr Wurda von Neustrelitz; Herr Eichberger von Leipzig; Dem. Heinefetter; Herr Versing von Mannheim; Mad. Spitzeder von München.

In München:

Dem. Carl; Dem. Pixis; Herr Wild von Wien.

In Stuttgart:

Dem. Mathilde Häser; Dem. Carl (welche für den ganzen Winter engagirt wurde); Dem. Hill; Herr Jaskewitz.

Wir hoffen diesen Versuch in der Folge auch auf andere Bühnen ausdehnen zu können. Diese Thatsachen sind besser als Alles im Stande, über die Mittel und die Wirksamkeit einer Kunstanstalt den sichersten Aufschluß zu geben. Wir thaten nichts als das Material ein wenig ordnen und einige auf Erfahrung gegründete Bemerkungen hinzufügen.

Die Gastfreundschaft zu ehren, lassen wir hier noch das uns eingesandte Repertoir und den Personalstand der französischen Gesellschaft in Berlin folgen, die einige vorzügliche Mitglieder zählt und sich durch sehr gut eingeübte Darstellungen * auszeichnet. Zimmermann und Reinhold, die trefflichen Dramaturgen, haben bei den Gastdarstellungen dieser Gesellschaft in Hamburg sie in obiger Beziehung den Mitgliedern des Stadttheaters zum Muster aufgestellt, obgleich diese — was das Zusammenspiel in Stücken der heitern Gattung betrifft — vielleicht nächst dem Burgtheater in Wien, das Vollendetste in Deutschland leisten.

ENTREPRENEUR: Mr. Delcour.

ACTEURS.

Mr. Alix.	Mr. Henry.	Dlle. Dechenel.
„ Castelli.	„ Isidore.	„ Edelin.
„ Duruissel.	„ Marius.	„ Lancestre.
„ Francisque.	„ Morand.	Mad. Marius.
Dell. Henry.	Mad. Brice.	Dell. Miller.

JUIN 1834. 1 La Mère et la Fille, comédie en 5 A. L'assasin!! Folie-vaudev. en 1 A. 5 Pour le premier debut de Mlle.

---

* Auf französische Weise.

Anaïs Henry: La neige, parod.-vaud. en 1 A. l'Epreuve, nouvelle com. en 1 A. (Mlle. Anaïs: Angélique.) Une visite à Bedlam, vaudev. en 1 A. (Mlle. Anais: Amelie.) 8 Les premier amours, vaudev. en 1 A. Un duel sous le Cardinal de Richelieu, dram.-hist. en 3 A. Une passion romantique, vaudev. en 1 A. 11 Les rivaux d'eux-mêmes, com. en 1 A. La Dugazon, vaudev. en 1 A. La consigne, vaudev. en 1 A. 13 Valérie, comédie en 3 A. L'oncle rival, vaudev. en 1 A. 15 Michel et Christine, vaudev. en 1 A. Bruis et Palaprat, com. en 1 A. Une visite à Bedlam. 18 Michel Perrin, vaud. en 2 A. Le Lorgnon, vaudev. en 1 A. 20 L'ambassadeur, v. en 1 A. Le Budget d'un jeune ménage, v. en 1 A. Le Parrain, pièce, com. en 1 A. 22 L'epreuve nouvelle. L'oncle rival. Vive le diverce, v. en 1 A. 24 Un duel sous le Cardinal de Richelieu. Les frères jumeaux, v. en 2 A. 27 Le quaker et la danseuse, v. en 1 A. Le Soprano, v. en 1 A. Le Dey d'Alger à Paris, vaud. en 1 A. OCTOBRE 1834. 2 Pour l'ouverture du Th. français. Michel Perrin. Le mari de la veuve, com. en 1 A. 6 Salvoisi ou l'amoureux de la reine, dr. en 2 A. La séparation, com. en 3 A. 8 Partie et revanche, v. 1 A. Malvina, drame-vaud. en 1 A. 10 Le retour, v. en 1 A. La suite d'un bal masque, com. en 1 A. Le cavalier servant. 13 Le mari de la veuve. 15 Rabelais, v. en 1 A. Le Rêve du mari, com. en 1 A. Le code et l'amour, v. en 1 A. 17 Salvoisi. Les frères jumeaux. 20 Le budget d'un jeune ménage. Yelva, pièce en 2 partiés. 21 L'oncle rival. La gageure imprévue, com. 1 A. L'art de payer ses dettes, v. en 1 A. 24 La dame et la demoiselle, com. en 4 A. Le jeune homme à marier, v. en 1 A. 29 La Dugazon. Les Charmettes, vaud.-anecd. en 1 A. Les vieux péchés, v. en 1 A. 31 Bertrand et Raton, com. en 5 A. — NOVEMBRE. 11 Un matelot, dram.-vaudeville en 1 A. Le mari de la veuve. La famille Jabutot, v. en 1 A. 13 Monsieur Beaufils, com. en 1 A. Les Charmettes. Le Dey d'Alger à Paris. 18 Le quaker et la danseuse. Le jeune homme en loterie, com. en 1 A. Robert le diable, à-pro-pos-vaud. en 1 A. 19 Avant, pendant et après, esquisses hist. en 2 A. 21 Toujours, vaud. en 2 A. Le code et l'amour. 26 La famille Riquebourg, v. en 1 A. Une bonne fortune, v. en 1 A. Monsieur Mouflet. 28 Le Parrain. Un Matelot. La demoiselle à marier. 29 Repr. extraord. au benef. de Mr. Francisque. Une heure de mariage, c. en 1 A. Le Sauveur, v. en 3 A. Un divertissement. DECEMBRE. 2 Un moment d'imprudence, comédie en 3 A. Zoé ou l'amant prêté, vaudev. en 1 A. 3 Une visite à Bedlam. Le jeune homme en lotterie. L'assasin!! 5 La grande dame. La fiancée du fleuve, v. en 2 A. 10 Michel et Christine, v. en 1 A. La lectrice, dr. v. en 2 A. Les rivaux d'eux mêmes. 12 Salvoisi. Monsieur Jovial, v. en 2 A. 16 Une mère, dr.-v., en 2 A. Le jeune mari, com. en 3 A. 19 Ma place et ma femme, com. en 3 A. Judith et Holopherne, vaud. nouv. en 2 A. 23 La Lectrice. L'enfant trouvé, com. en 3 A. 26 Partie et revanche. Une heure de mariage, com. en 1 A. Monsieur Coignard, folie du jour en 1 A. 30 La vie de Molière, pièce hist. en 3 époques. JANVIER 1835. 1 Le Chaperon, v. en 1 A. La visite domiciliaire, dr.-nouv. en 1 A.

Une passion romantique. 2 Le code et l'amour. La vengeance italienne, vaud. en 2 A. Camilla, ou le frère et la soeur, vaud. en 1 A. La visite domiciliaire. Les frères feroces, gr.-melodr. en 1 A. 13 Le savant, vaud. en 2 A. Le philtre champenois, v. en 1 A. 17 Arved ou les répréssailles (épisode de la guerre d'Amerique), dram.-vaud. en 2 A. Le mari de la veuve. Judith et Holopherne. La visite domiciliaire. 23 La Lectrice. Le sourd ou l'auberge pleine, pièce comique en 1 A. 27 Michel Perrin. Les charmettes. 30 La maison du rempart. Kettly ou le retour en Suisse, vaudeville en 1 A. FÉVRIER. 3 Arved ou les répressailles. Le portrait de Michel Cervantes, com. en 3 A. 6 L'oncle rival. La suite d'un bal masqué. Robert le Diable, àpropos-vaud. en 1 A. 10 Le jeune homme en lotterie. L'humoriste, v. en 1 A. La famille de l'apothicaire, v. en 1 A. 13 Les premiers amours. Le Lorgnon. La famille Jabutot, v.-com. en 1 A. 18 La Dugazon. L'humoriste. Le jeu de l'amour et du hasard, com. en 3 A. 20 La famille Riquebourg, vaud. en 1 A. Les trois quartiers, ou les moeurs parisiennes, com. en 3 A. 27 Chacun de son côte, comédie 3 Act. Le jeune homme à marier. MARS. 4 Le jeune homme en lotterie. Le comte Ory, v. en 1 A. Vive le diverce! 6 Salvoisi. Judith et Holopherne. 10 L'art de se faire aimer de son mari, v. en 3 A. Zoé. 13 Une fille à établir, v. en 2 A. Le Dey d'Alger à Paris. 17 Les vieux péchés. Une fille à établir. 20 La fille de Dominique. Estelle, ou le père et la fille, com. en 1 A. La tempète ou l'île des Bossus, imitation burlesque en 1 A. 24 La maison du rempart. Partie et révanche. 26 Toujours, v. en 2 A. La fille de Dominique. 31 Une mère, dram.-vaud. en 1 A. L'art de payer ses dettes, v. en 1 A. AVRIL. Un Matelot. Les frères jumeaux. 7 Le rétour, vaudeville en 1 A. L'autorité dans l'embarras, com. en 3 A. La consigne; v. en 1 A. 10 Rabelais. La gageure imprévue, com. en 1 A. Une passion romantique. 14 Folbert, ou le mari de la cantatrice, v.-com. en 1 A. Une heure de mariage. L'humoriste. 20 Bertrand et Raton, com. en 5 A. 22 La fille de l'Avare. La visite domiciliaire. 24 Le Chaperon. L'autorite dans l'embarras. Le tempête ou l'île des Bossus. 26 La fille de l'Avare. La fille de Dominique. 28 La famille Riquebourg. Le mari de la veuve. Monsieur Mouflet. MAY. 5 Tartuffe ou l'imposteur, comédie en 3 Act. L'assassin!!! 7 La Puritaine, pièce histor. en 2 A. Judith et Holopherne. 10 Malvina, ou un mariage d'inclination, dr.-v. en 2 A. Le philtre champenois. 14 Benef. de Mr. Delcour: L'ami Grandet ou la coquette corrigée, com. nouv. en 3 A. Etre aimé ou mourir! 15 Le vieux mari, v. en 2 A. L'autorité dans l'embarras. 17 La Dugazon. La demoiselle à marier. Mr. Beaufils. 18 Une fille à établir. La séparation, com. en 3 A. 21 Un Matelot. Michel Perrin. 22 La dame et la demoiselle. Le jeune homme en lotterie. 25 Le roman d'une heure. L'oncle rival. La famille de l'apothicaire. 28 La lectrice. Le gants jaunes, v. nouv. en 1 A. 30 Les frères feroces. L'ambassadeur. Etre aimé ou mourir.

Das

böhmische Schauspiel zu Prag.

Wenn wir nach dem Gründer des böhmischen Theaters forschen, müssen wir bis in das 16. Jahrhundert zurückgehen, denn am 12. October 1567 wurde im Jesuiten-Collegium (nachdem die Schüler schon 30 Jahre früher lateinische und deutsche Dramen vorgestellt hatten) eine Tragödie in böhmischer Sprache aufgeführt. „Der heilige Wenzeslaus“ von dem Magister Nikolaus Salius in Versen geschrieben, von welcher die Schriftsteller des 16. Jahrhunderts sagen: „Es war dies das erste von den Jesuiten böhmisch gegebene Schauspiel (ea prima fuit actio, quam Bohemica lingua Nostri dederunt), und wurde mit solchem Wohlgefallen aufgenommen, daß alle katholischen Großen behaupteten: es habe mehr als alle Predigten gewirkt, die Volksstimmung den Jesuiten günstiger zu machen. Im Weggehen rief das Publikum: endlich verdienen die Jesuiten ihr Brod, indem sie unsern Sitten sich anzupassen suchen! (tandem Jesuitae panem suum, cum se nobis accomodant, merentur!)

Auch ein Stück: „Der Krieg zwischen zwei Hauptstädten“ wird als ein Produkt der damaligen Zeit bezeichnet. Mit einiger Verläßlichkeit kann man jedoch das Jahr 1690 annehmen, wo bald Deutsche, bald Italiener nach Prag kamen, denen sich später auch Inländer beigesellten, mehrere Ausbreitung erhielten jedoch die dramatischen Vorstellungen erst im 18. Jahrhundert. Schon sah man die Schauspiele: Genovefa; die Kreuzigung Christi; die drei Könige aus dem Morgenlande; die heilige Barbara; Fürstin Melusina, Prinz Brunswig; wie auch einige Singspiele, unter andern: die Bauern-Rebellion, in Gast- und

Wirthshäusern aufführen, und waren gleich diese Produkte, so wenig als die deutschen jener Epoche, eben sehr dazu geeignet, den Geschmack zu bilden, so erregten sie doch die Lust zum Schauspiel, und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildete sich, unter dem Schutze des Prager Magistrates die erste stehende Bühne in dem sogenannten Kotzengebäude.

Im Jahr 1771 versuchte es der damalige Schauspieldirektor Brunian, das von Zebera ins Böhmische übersetzte Lustspiel „Herzog Michel" zu geben; es blieb jedoch bei diesem ersten Versuche, weil eines Theils das Stück schlecht übersetzt war, hauptsächlich aber, weil die spielenden Mitglieder zu wenig der böhmischen Sprache mächtig waren. Einige Jahre später machte Brunian einen zweiten Versuch mit den Lustspielen: „Der Nachtwächter und die böhmische Anna," der schon besser gedieh, denn diese Vorstellung mußte einige Male wiederholt werden. Da der Raum des Theaters im Kotzengebäude für die Schaulustigen zu klein wurde, erbaute Graf Nostitz das gegenwärtige Schauspielhaus, und 1785 machte der Theaterunternehmer Bulla einen abermaligen Versuch mit Vorstellungen in der Landessprache mit den Uebersetzungen der Lustspiele: „Der Deserteur aus Kindesliebe" und „der Bettelstudent," deren Erfolg so glücklich war, daß vier böhmische Schauspieler: Antony, Kerner, Sewe und Zappe um die Erlaubniß supplicirten, ein Theater in der Neustadt errichten zu dürfen, welches bloß der böhmischen Thalia gewidmet war.

Kaiser Joseph, ein besonderer Freund der Böhmen, bewilligte nicht allein diesen Bau, sondern besuchte auch während seiner Anwesenheit in Prag mit den Generalen Loudon und Lascy dieses vaterländische Theater, welches selbständig und ohne Verbindung mit der Altstädter deutschen Schaubühne bestand, bis zum Jahre 1789, wo die hölzerne Bude auf dem Roßmarkte abgerissen und das kaiserliche Privilegium auf das neuerrichtete Theater im Hibernergebäude übertragen wurde. Die rüstigsten Uebersetzer jener Zeit waren die Brüder Tham, Majober und

Tandler. Die böhmische Bühne, welche damals mit der deutschen mächtig rivalisirte, hatte nach und nach mehrere Unternehmer, bis sie 1798 unter dem Theaterdirektor Ritter von Steinsberg wieder mit dem deutschen Theater vereinigt, dann aber wieder getrennt und 1804 abermals vereinigt wurde, als die böhmischen Stände dem letzten Inhaber das Privilegium abkauften. Der damalige Theaterpächter und Unternehmer des deutschen Theaters und der italienischen Oper, Domenico Quardasoni, gab an Sonn- und Feiertagen von 4 — 6 Uhr böhmische Vorstellungen, und selbst die italienischen Sänger mußten ein paar kleine böhmische Opern (La serva padrona und Nannerina e Sandolfino) einstudiren, welche großen Beifall fanden.

Fruchtbar für die böhmische Theaterliteratur war das letzte Decennium des 18. Jahrhunderts, so wie die ersten des 19., denn nebst den früheren Leistungen der böhmischen Literatoren, die sich durch Heimbacher, Schediwy, Rauß und Stiepanek vermehrten, brachte dieser Zeitraum die Uebersetzungen der: Räuber, Macbeth, Medea, Hanns Dollinger, Sarmáts Feuerbár, Friedrich von Oesterreich, die lebendige Uhr, die Fleischbänke, der Waldgeist, Tankred, Herr von Heintzenfeld, Bohuslaw, die dankbare Tochter, Kaspar Fedinger, Albert und Lotte, Udalrich und Bozena, Tharsia von Tyrus, der Orangutang, die Liebhaber in Harnisch u. a. m., nebst den Opern: Die Zauberflöte, der Spiegel von Arkadien, der Stein der Weisen, der eiserne Mann, die beiden Anton, das Sternmädchen, das Donauweibchen, der Schusterfeierabend, die Liranten, der Tyroler Wastel, die Schwestern von Prag, die Maskerade im Serail, der unruhige Wanderer, die Insel der Menschenfresser, die Schneiderhochzeit, der Bettelstudent, die unruhige Nachbarschaft, Doktor und Apotheker, Hieronimus Knicker, Dámona, das Gespenst im Dorfe, Hanns Klachel, 1r, 2r, 3r Theil, die schlafenden Jungfrauen, 1r, 2r, 3r Theil, Soliman der Zweite &c.

Nach Quardasoni's Tode (1806) übertrugen die böhmischen Stände die Führung ihres Theaters dem bisherigen Regisseur

des deutschen Schauspiels, Herrn Karl Liebich, mit der ausdrücklichen Bedingniß, im Altstädter Nationaltheater keine böhmischen Vorstellungen mehr zu geben. Liebich war daher genöthigt, mit der böhmischen Gesellschaft wieder auf die Kleinseite auszuwandern, wo sich jedoch die Vorstellungen in böhmischer Sprache, aus Mangel an Zuspruch, bei der großentheils deutschen Bevölkerung der Kleinseite nicht lange hielten, und endlich im Jahre 1809 das ganze Kleinseitener Theater aufgelöst und die Gesellschaft entlassen wurde.

Im Jahr 1811 erwirkte Hr. P. Hablik die Erlaubniß der Regierung, zur Unterstützung der Armenanstalten wieder Vorstellungen in der Landessprache geben zu dürfen, doch konnte er bei dem gänzlichen Mangel an böhmischen Schauspielern, wohl mit Karl VII. ausrufen: „Kann ich Armeen aus der Erde stampfen?“ Da trat Herr Johann Stepanek, damals schon als böhmischer Bühnendichter bekannt und erfahren im Theaterwesen, an die Spitze eines Vereins von Dilettanten und eröffnete am 26. Jannar 1812 die böhmische Bühne mit der Uebersetzung des Holbeinschen Schauspiels: Fridolin. Dieser Vorstellung folgten bald jene des Wülfing von Stubenberg, der gefährlichen Nachbarschaft und des Cech und Lech nach.

Des glänzendsten Erfolges erfreute sich aber das vaterländische Originalschauspiel von Stepanek: „Die Belagerung Prags durch die Schweden,“ nach dessen Vorstellung in der Anwesenheit des Hofes nicht allein Kaiser Franz der Kasse einen Betrag von fl. 1000 zusandte, sondern der Monarch, welcher der böhmischen Sprache und Literatur stets den huldvollsten Schutz gewährte, ließ die vereinigten Dilettanten durch den Obristkämmerer zum regen Fortstreben ermuntern, und ertheilte Herrn Stepanek später die goldene Ehrenmedaille zur Belohnung der Verdienste, die er sich um die vaterländische Literatur erworben.

Nachdem die Gesellschaft den Titel: „Verein der böhmischen Theaterdilettanten zum Besten der Wohlthätigkeitsanstalten" angenommen, wirkte sie unter der energischen Leitung des Herrn Stepanek mit günstigem Erfolge bis zum Jahr 1822, folglich durch volle 10 Jahre für verschiedene wohlthätige Zwecke, und die böhmische Theaterliteratur gedieh auf eine reichliche Weise. Die Originalstücke Bratislaw, die Kärnthner in Böhmen, die Patrioten, Blanik, die Entführung aus der Todtengruft, der Deutsche und der Böhme, Wenzel der Fromme, die Berauner Kuchen, Jaroslaw und Blazena; dann Bearbeitungen und Uebersetzungen des: Tanzmeister, Johann von Nepomuk, Herr Keifenstein, der Plauderer, Sittah Mani, Vier Schildwachen auf einem Posten, Zwei Worte, die Räuber auf Kulm, die Brandschatzung, der Gevatter Mathias, Abälino, der Hund des Aubry, Gaßner der Zweite, Wie wird es ausfallen? Es spukt, Alles schriftlich rc. verdanken dieser Epoche ihr Daseyn. Im Jahre 1823, während der Direktion des Hrn. von Holbein, trat eine neue Dilettantengesellschaft mit der Oper: „die Schweizer Familie" auf, gab noch den Wasserträger und einige Schauspiele, löste sich jedoch nach 6 Monaten wieder auf. Als im Jahre 1824 die Herrn Polawsky, Kainz und Stepanek die Direktion der Prager Bühne übernahmen, gestatteten die Stände abermals die böhmischen Vorstellungen, welche regelmäßig vom 28. September bis 16. Mai jeden Sonn- und Feiertag von 4 bis 6 Uhr Nachmittags unter der alleinigen unumschränkten Leitung des Mitdirektors Stepanek gegeben wurden. Vom 1. Mai 1824 bis letzten April 1834, wo der Pachtcontrakt der genannten Direktoren zu Ende ging, wurden folgende Opern und Possen zum Theil vortrefflich und mit ausserordentlichem Beifall gegeben; ja die böhmischen Opernvorstellungen wurden oft von den Deutschen und zunächst den Kunstkennern der deutschen vorgezogen. Der Freischütz, der Wasserträger, Joseph und seine Brüder, Aline, Don Juan, Tankred, Barbier von Sevilla, die Zauber-

Zither, Johann von Paris, Elisene, der Schnee, der Drahtbinder, Diamant des Geisterkönigs, der Blaubart, die Zauberflöte, Udalrich und Bozena, die Schweizer Familie, Wladimir, Cosi fan tutte, die Teufelsmühle, Aschenbrödel, Entführung aus dem Serail, Rübezahl, das Raubschloß in Sardinien, sieben Mädchen in Uniform, das Waisenhaus, Silvana, Othello, Faust, das Mädchen aus der Feenwelt 2c. An Schauspielen, Melodramen und Lustspielen waren neu: das gelbe Fieber, die Ahnfrau, der Wirrwarr, das Bräuhaus in Sogkau, die seltene Krankheit, die verschneite Hütte, die Vogelscheuche, die Freier, der Freund in der Noth, Daß es nur Niemand erfahre! Ich irre mich nie, die Zwillinge, Rudolph von Felseck, die Ellbogner Glocke, Waldeck, die Erdäpfel, der Wunderhut, Johanna von Montfaucon, das Lustspiel auf der Brücke, das Haus an der Landstraße, das Schreibepult, der Nachtwächter, Jolantha, der Brautschmuck, die selige Frau, Graf Benjowsky, die Hussiten vor Naumburg, Hätt' ich lieber nicht geheirathet, Drei Väter auf einmal, Alle auf der Post, die Zerstreuten, die Weise und der Mörder, Blind geladen, Rohowin, die Zauberin Sidonia, die Belagerung von Pilsen, das Vogelschießen, der Erbvertrag, der Brudermörder, Preciosa, der Wittwer, Yelva, die Schreckensnacht in Paluzzi, die Brandruine von Burnina, Wihon Dub, die Vermählung auf der Festung, die Familie Swojanow, Salomos Urtheil, die Töchter Pharaonis, der Bettler, die Schuld, der Raub, Hedwig, Ali Baba, der Scharfrichter von Amsterdam, der Rehbock, der Taubstumme, die Schleichhändler, Kaspar der Thoringer, Klara von Hoheneichen, die Mäntel, Isidor und Olga, Fortunats Abentheuer 2c. Der größte Theil obiger Opern und Stücke ist im Drucke erschienen. Stepaneks Theater besteht allein schon aus 16 Bänden. Unzählige Wiederholungen mehrerer dieser Opern und Stücke bezeugten die Theilnahme des Publikums am böhmischen Schauspiel, welches auch Kaiser Franz, so oft er in Prag war, mit seinem Besuche beehrte. Im Jahre

1824 verlangte der Kaiser den Freischütz und 1833 die Aufführung des Stepanek'schen Lustspiels: „Der Böhme und der Deutsche," welches auch während der Anwesenheit des Kaisers Nikolaus zu Münchengrätz wiederholt werden mußte. Stepanek war ganz der Mann, dessen das böhmische Schauspiel zu seinem Vorsteher bedurfte, da er mit der regsten Liebe für die Sache, eine bedeutende Kenntniß der Bühne und seines Publikums — auf das keiner der andern böhmischen Schauspieldichter so mächtig einzuwirken verstand — verbindet, und andere tüchtige Literatoren zur Beförderung seiner Zwecke zu gewinnen verstand. Besonders beeiferten sich die Hrn. Chmelensky und Machaczek in der Oper, Klitzpera und Tyl im Schauspiele, durch Originale und Uebersetzungen mit Herrn Stepanek dem Ziele entgegen zu streben, der Hauptstadt Böhmens eine bleibende Bühne in der Muttersprache zu erhalten, und auch das bloß der böhmischen Sprache kundige Publikum zu vergnügen.

Seit Hr. Stöger die Bühne übernommen, ist zwar die Leitung der böhmischen Vorstellungen noch immer Hrn. Stepanek geblieben, und diese gehen regelmäßig an Sonn- und Feiertagen fort, doch ist demselben, durch Uebertragung der Maskenbälle in das ständische Theater die günstigste Zeit des Jahres, der Carneval, entzogen worden, dazu kommt, daß bei dem gegenwärtigen Zustand des Opernpersonales auch das gesungene Drama anz vom böhmischen Repertoire ausgeschlossen bleibt, und das recitirende Schauspiel so schwache Kräfte besitzt, daß Hr. Stepanek wieder seine Zuflucht zu Dilettanten — die ihm jedoch immer zur Aushülfe dienten — nehmen muß, die sich erst nach und nach zu brauchbaren Mitgliedern heranbilden können. Zum Glück ist das böhmische Publikum, zwar weniger gebildet, aber auch weniger überreizt, als das deutsche. Seine Ansprüche sind bescheidener, es ist noch so voll Theilnahme, daß es leicht befriedigt wird, und sich erzürnt, wenn seine Aufmerksamkeit — selbst durch unterbrechenden Beifall — gestört wird, ja es ist im

Grunde viel herzlicher und empfänglicher, als die Besucher des deutschen Theaters. *

W.

---

* Aehnliche Nachrichten von den minder bekannten National-Theatern anderer Nachbarn sollen im nächsten Jahre folgen.
D. R.

Ein Halbjahr

der

Pariser Theater.

(Januar bis Juni 1835.)



Wir dürfen die Verhältnisse der Pariser Theaterdichter bei unsern Lesern als bekannt voraussetzen. Sie bilden eine Innung, deren gemeinsame Interessen von einem Comité vertreten werden. Es gibt produktive Theaterdichter, welche in der Erfindung und Ausarbeitung von Schauspielen unerschöpflich sind, und solche, die bloß den Stücken ihren Namen auf dem Titel hinzufügen, um durch ihren Einfluß die Administrationen zu vermögen, die Manuscripte anzunehmen, und ihre Aufführung zu beschleunigen. Mancher Name besitzt den doppelten Zauber, als produktiver Theaterdichter dem Stücke Credit zu verleihen und als Mann von Einfluß es auf die Scene zu bringen. Scribe war ein solcher noch vor Kurzem beim Théatre-gymnase, das sich jetzt jedoch emancipirt zu haben scheint.

Die sichere Rente, welche einige mit Glück gegebene Stücke den Verfassern abwerfen, vermehrt diese von Jahr zu Jahr; die Lust nach Neuem, die bei einem Publikum, wie das Pariser, beständig vorherrscht, und die starke Consumtion der Neuigkeiten dadurch herbeigeführt, daß alle Abende 4 bis 5 dieser kleinen Stücke gegeben werden, dies Alles zusammen verleiht dem dramaturgischen Markte in Paris ein großes Leben und eine rasche Beweglichkeit; dabei sind die Dichter Alle auf einem Punkte zusammengedrängt; sie kreuzen sich in den Couloirs der Bühnen, in den Bureaux der Administrationen; es ist eine große Börse, und in der That handelt es sich ja hier um Antheile nach allen Nennern, um Procente und Tantiemen, wie bei einem kaufmännischen Geschäfte.

Troß der bedeutenden Masse von aufgeführten Sachen, kann der Berichterstatter jedoch versichern, daß es, wie in Deutschland, auch hier unglückliche Autoren genug gibt, deren Werke nie und nimmer das Licht der Lampen erblicken. Auch in Paris übersteigt gewiß die Zahl der nicht angenommenen Dramen die Zahl der aufgeführten bei Weitem. Es ist wirklich ungeheuer, was in diesem Genre producirt wird.

Wir geben hier die Theater von Paris der Reihenfolge nach mit ihren erheblichsten Neuigkeiten. Sachen, die nicht das geringste Aufsehen machten, übergehen wir; von den Andern theilen wir eine kurze Angabe des Inhalts mit, und lassen einige kritische Bemerkungen folgen. Zugleich erwähnen wir Dekorationen und Costüme, wo solche uns einer Erwähnung würdig scheinen. Wir wählten absichtlich solche, die das Conversations-Drama betreffen, worin in Deutschland gewöhnlich am Wenigsten gethan wird, und ließen historische Abhandlungen über diesen Gegenstand gern bei Seite.

Man klagt so häufig darüber, daß den deutschen Theater-Dichtern die Erfindungsgabe abgehe; dieser detaillirte Artikel möge ihnen zeigen, was die Franzosen darunter verstehen, und wie leicht sie es sich in den meisten Fällen machen. Wenn wir hier auch nicht unbedingt zur Nachahmung aneifern wollten, so glauben wir doch, daß so mancher Wink hierin enthalten ist, für solche, die sich dazu verstehen wollen, dem Theater Neuigkeiten zu liefern, und nicht im Stande sind, sich in gehörigen Schwung zu bringen. Diesen wird gegenwärtige Uebersicht nützlich seyn können. Die Anmerkungen über Spiel und Scenerie werden für das praktische Theater ebenfalls einigen Werth haben. Man erhält hier einen Ueberblick aller theatralischen Thätigkeit in Paris während eines halben Jahres. Auch die musikalischen, die Kinder- und das Pferde-Theater Franconi's haben wir der Vollständigkeit wegen in unser Tableau aufgenommen.

Théatre-français.

Februar.

Chatterton, drame, en 3 Act. Von Alfred de Vigny.

Chatterton ist der Name eines jungen englischen Dichters, dem ein interessanter Artikel in der Biographie universelle gewidmet ist, den man Suard zuschreibt. Wir theilen hier Einiges daraus mit:

Thomas Chatterton wurde zu Bristol den 20. Nov. 1752 geboren. Seine Eltern waren arm; sein Vater war der Gehülfe eines armen Schulmeisters. Allein trotz dieser unbedeutenden Abkunft beherrschte ihn der Stolz sein ganzes Leben hindurch. Von seiner Kindheit an ward er von der Sucht, seine Umgebung zu beherrschen, verzehrt; dabei war er finster und schweigsam. Mit eilf Jahren verfertigte er eine Satyre, und ein seltsamer Umstand veranlaßte ihn einige Jahre später, sich den Arbeiten, die ihm sodann einen Ruf verschafften, hinzugeben.

Man hatte lange Zeit in der Kirche St. Maria Radcliff zu Bristol Kisten mit alten Manuscripten aufbewahrt. Einst war der Schlüssel von einer dieser Kisten verloren worden, man ließ sie daher öffnen, nahm einen Vorrath von Pergament heraus, dessen man bedurfte, und ließ das Uebrige stehen. Der alte Chatterton trug einige Arme voll davon nach Hause, und verfertigte Umschläge zu den Büchern der Schulkinder daraus; sein Sohn aber machte sich über den Inhalt dieser alten Manuscripte her; und hat er durch sie die Anleitung erhalten, Studien über das Alterthum anzustellen, oder enthielten sie selbst die Materialien dazu, genug, er gab von nun an einige Dichtungen und Bemerkungen heraus, welche die Aufmerksamkeit auf ihn hinlenkten.

Zum Unglücke gereichte ihm aber seine grenzenlose Eitelkeit, die mit den Jahren wuchs. Er entzweite sich mit Horace Walpole, der es gut mit ihm meinte; hierauf ging er zur Opposition, schrieb für die Zeitungen und für die Buchhändler. Die plagten

ihn Sorgen, denn stets hatte er seine Gedanken auf den Selbstmord gerichtet, der allem Uebel abhelfen konnte. So verschleuderte er seine Jahre ohne Nutzen. Er war so eitel, daß er von Brod und Wasser lebte, um seiner Mutter und Schwester Geschenke zu senden. Das Nothdürftige fehlte ihm, allein er war stets gut gekleidet und besuchte öffentliche Orte und Vergnügungen, von denen er zu sagen pflegte, daß sie ihm nöthiger als Nahrungsmittel wären. Nachdem er zwanzig ihm gebotene Anstellungen zurückgewiesen hatte, weil er sagte: „er könne sich nicht zur Bureauarbeit erniedrigen", vergiftete er sich mit Arsenik den 25. August 1770.

Dies ist der Held, den Vigny sich erwählte; diesen Menschen zeigt er uns als Märtyrer. Sein Chatterton ist im offenen Kampf mit der Gesellschaft; sie versteht ihn nicht, sie thut nichts für ihn. Im Ganzen hat sie so unrecht nicht; Dichter sind für die Gesellschaft, wie sie gegenwärtig beschaffen ist, nicht eben unentbehrliche Mitglieder. Für Frankreich war der Gegenstand ohnedies nicht zeitgemäß gewählt, da Schriftsteller und Dichter in diesem Augenblicke dort die höchsten Stellen bekleiden, Deputirte oder Räthe des Königs sind. Den wenigen Ausnahmen könnte man nachweisen, daß es ihnen an Muth und Beharrlichkeit gebrochen habe.

Schon früher hat Vigny in einem seiner Romane: „der schwarze Doktor", in dem eine Episode: „Stello" vorkommt, denselben erbärmlichen und verkannten Helden gezeichnet. Die Fabel war interessant und dem Romane angemessen, deßhalb machte er auch großes Glück. Aber auf dem Theater wird diese Episode, in ein Stück verwandelt, nie dahin gelangen, wenn gleich dieses Stück — wie es hier wirklich der Fall ist — von einem unläugbaren Talente zeugt.

Dieses Drama hat übrigens weder Exposition noch Handlung, und da es ziemlich verwickelt ist, so wird es schwer, den Gang der Ereignisse gehörig anzugeben. In Folge mehrer Abenteuer kommt Chatterton, unter dem Namen Tom, zu dem

reichen Fabrikanten John Bell, um von ihm ein Zimmer zu miethen. Bell ist Alles durch sich selbst geworden, fleißig, sparsam, arbeitsam, und nun so reich, daß ihm fast das ganze Dorf Norton zugehört. Es ist schwer, zu glauben, daß ein solcher Mann armen Teufeln Zimmer vermiethen, und vornehme, junge Herren bei sich aufnehmen werde, wie ein Gastwirth. Dieser John Bell ist übrigens in seiner Art ein eben so überspannter Kopf, wie Chatterton in der seinigen. Es ist ein Ehemann von der Sorte, die betrogen werden muß; immer brummend und scheltend, eigennützig, eine Geißel für die junge Frau, die Ketty heißt, und Mutter zweier liebenswürdigen Kinder ist.

Ein anderer Bewohner des Hauses ist ein alter Quäker, der gern spricht. Er hat einem von Bell's Kindern das Leben gerettet, und aus diesem Grunde duldet ihn der grobe Fabrikant im Hause. Der Alte hat sowohl Ketty als auch Chatterton sehr in Affektion genommen. Alle Beide tröstet und leitet er, denn er sieht wohl, daß sie Liebe für einander fühlen, und leicht dadurch zu Fehltritten verleitet werden könnten.

Ketty ist eine höchst anmuthige, poetische Schöpfung. Diese junge Mutter ist das reinste Weib, und Chatterton hat Recht, sie mit der Charitas zu vergleichen, wenn er sie mit ihren Kindern auf dem Schooß erblickt.

Für ihn ist sie in der That diese göttliche Tugend. Obgleich sie in der vollkommensten Abgeschiedenheit lebt, obgleich sie in der ganzen Strenge des Puritanismus erzogen wurde, und keine von den Lockungen der Welt kennt, die sie von dem Wege der Pflicht ablenken könnte, so leitet sie doch ein seltsames Gefühl, die Leiden, welche Tom durchwühlen, zu errathen. Sie leistet ihm mit großer Zartheit Beistand, und sehr unbefangen gesteht sie es sich, warum sie solch ein Interesse für den jungen Gastfreund ergreift, den ihr Mann nicht gern sieht.

Einige Herren von der Gesellschaft des Lord Talbot jagen in der Nähe, und erkennen Tom auf dem Felde. Der Wilde will ihnen entfliehen, aber sie stürzen zu John Bell hinein, und

treiben dort ihre rohen Scherze. Es ist nicht einzusehen, warum der sonst so grobe Bürger sich das Alles gefallen läßt. Sie spotten z. B. über Ketty, und erlauben sich unzarte Bemerkungen über Chattertons Anwesenheit im Hause. Sie nennen ihn beim rechten Namen, und Bell, welcher nun glaubt, daß sein Gast auch ein reicher, vornehmer Mann ist, will ihm ein besseres Zimmer geben und drückt ihm die Hand.

Das, was hier erzählt wurde, füllt die zwei ersten Akte. Der dritte besteht nur aus zwei Scenen. Zuerst ein langer Monolog des Helden, worin er ein Bild seiner Leiden entwirft. Er spricht hier nicht nur von der Nichtachtung und Vergessenheit, worin er lebt, sondern auch davon, daß er Hunger habe, und keine Mittel mehr, seinen Hunger zu stillen. Er ist einem unerbittlichen Gläubiger schuldig, und hat ein Manuscript zu liefern versprochen, aber seine Phantasie ist vertrocknet, und er hat noch keine Zeile davon niedergeschrieben. Er wälzt sich auf seinem Lager umher, aber der Schlaf flieht ihn. Er wird rasend; er wirft seines Vaters Bild auf die Erde — und endlich beschließt er, zu sterben. Auch besitzt er ein Opiumfläschchen, in dem er das einzige Rettungsmittel aus diesem Elende erblickt.

In diesem entscheidenden Augenblicke erscheint der Quäker. Der Alte sieht gleich, wie hier die Sachen stehen, aber statt ihm das Gift zu nehmen, läßt er es ihm, und begnügt sich damit, ihm Ermahnungen zu ertheilen. Wie er sieht, daß alle seine Bemühungen vergebens sind, nimmt er seine Zuflucht zu einem andern, aber nicht minder gefährlichen Mittel.

„Willst du zwei Seelen verderben", spricht er, „indem du selbst deine Tage dir kürzest? Eine Frau liebt dich; dein Tod wird auch sie tödten. Weihe dich ihr, deren Leben ihren Kindern so nothwendig ist. Lebe! Verdamme dich zu dieser Qual, da das Leben eine für dich ist, und suche in deinem Herzen, bei dem Anblicke der Glücklichen, welche dich umgeben, den Lohn dieses Opfers."

Diese Worte des Quäkers, die Möglichkeit, von Ketty geliebt zu werden, bringen Chatterton wieder zu sich. Er will leben! Er verspricht es, denn er kann unmöglich den Tod der Geliebten herbeiführen.

Seine Lage, die er so eifrig verbarg, ist jedoch bekannt geworden, und Lord Talbot kehrt zu Bell zurück, nicht wie man glauben sollte, um Chatterton, wie es ihm so leicht wäre, aus der Verlegenheit zu reißen, sondern Bell und seine Frau über die traurigen Umstände des Dichters aufzuklären, ihnen eine Schilderung seines Elends zu entwerfen, und sogar zu erzählen, daß der Unglückliche seinen Leichnam den Chirurgen des Hospitals verkauft habe, um nichts nach seinem Tode schuldig bleiben zu dürfen.

Alle hören zu, und Niemand unternimmt es, dem unglücklichen Manne zu Hülfe zu eilen; es liegt eine Unwahrscheinlichkeit darin, die selbst der empfinden muß, der unserer Gesellschaft noch so feindselig gegenüber steht.

Der Vater des Dichters war der Freund eines Sir Beckfort, der nun Lordmajor von London ist. An ihn wendet er sich, und Seine Herrlichkeit kommt in Person, ihm auf den Brief zu antworten. Es ist eine Carrikatur, die sich darin gefällt, den jungen Menschen zu tadeln und aufzuziehen, und ihm räth, einen Stand zu ergreifen. Er überreicht ihm, um seinen Worten mehr Nachdruck zu geben, eine Broschüre, die er durchlesen soll, und zugleich eine schriftliche Ernennung zu einem Posten. Die Broschüre ist eine Kritik von Chattertons Dichtungen, die ihn vernichtet, und das Papier ernennt ihn zum ersten Kammerdiener des Lordmajor.

Hier hat nun Vigny weder Takt noch Geschmack gezeigt. Dies Alles ist offenbar übertrieben. Einen solchen Dienst dem Sohne eines Jugendfreundes, der mit Lord Talbot studirt hat, der ein unbezweifeltes Talent besitzt, anzubieten, grenzt an Verrücktheit. Dieser Zug, der an die Chirurgen verkaufte Leichnam,

sind Ausschweifungen, deren sich Vigny leider nur zu oft schon schuldig gemacht hat.

Nun ergreift Chatterton auf's Neue die Wuth. Was soll er noch auf dieser Erde? Er vergißt das Versprechen, das er dem Quäker gegeben hat, er vergißt Ketty's Glück, er leert das Fläschchen, und auf dem höchsten Gipfel der Verzweiflung zerreißt er seine letzten Dichtungen und wirft sie ins Feuer, um so dem Himmel die Begeisterung seiner Seele wiederzugeben, die nun selbst bald vor ihrem Schöpfer stehen wird.

Da erscheint plötzlich Ketty, wie ein lebender Gewissensbiß, seinem Blicke. Sie kommt ihn zu hölen, um mit den andern Gästen des Hauses zu soupiren. Sie erschrickt über sein Aussehen. Diese Scene entschädigt nun freilich für alle Unwahrscheinlichkeiten und Uebertreibungen des Stücks. Ihr Geheimniß entschwebt den Lippen beider Liebenden leider zu spät. Er stirbt, obgleich der wackere Quäker ihm alle erdenkliche Hülfe spendet. Bei dem Anblick seines Todeskampfs empfindet Ketty den fürchterlichsten Schmerz. Sie nähert sich ihren Kindern und drückt sie an sich, gleichsam wie einen schützenden Schild gegen den Tod, der seine kalte Hand auch nach ihr ausstreckt. Alles ist jedoch vergebens! Sie unterliegt dem Schmerze und stirbt als Opfer des Ehrgeizigen, den ein unglückliches Geschick sie finden ließ.

Dieser Schluß brachte besonders durch das Arrangement der Scene eine ergreifende Wirkung hervor. Eine Wendeltreppe führte von der Bühne nach dem Zimmer des Dichters. Der Sterbende geht mit großer Anstrengung hinauf: der Quäker, von dem Hülferuf Ketty's herbeigezogen, kommt schnell auf die Scene, und eilt ihm nach. Ketty folgt ihm, von innerer Seelenangst getrieben. Wie sie in das Zimmer tritt, sieht sie Chatterton bleich am Boden, von dem Greise unterstützt. Zitternd, schwankend, sich ganz vergessend, fliegt sie nun die Treppe hinab, oder vielmehr, sie stürzt bis zur letzten Stufe hinunter; dann

fällt sie auf die Knie, erhebt sich und schleppt sich bis zu einem Sessel, wo sie ihren letzten Seufzer aushaucht.

Die französischen Kritiker werfen es Herrn von Vigny vor, daß er in dieser an Selbstmorden so überreichen Zeit, ein solches Stück schreiben konnte; sie ziehen eine Parallele mit Werther, und führen an, daß Göthe es sich zum Vorwurfe machte, ihn geschrieben zu haben. Sie sind in Verlegenheit, diesem Stücke als Schauspiel seinen Platz anzuweisen. Es sey ein Drama in der „admirativen und contemplativen Art," sagen sie, nie aber ein Theaterstück, wie man sich ein solches gewöhnlich vorzustellen berechtigt ist. Die Handlung sey Null, behaupten die strengen Kritiker ferner, die Sprache zu geschraubt und prächtig; die Personen sprechen alle zu viel.

Der Succeß am ersten Abende der Aufführung war jedoch vollkommen. Das Parterre hat mehr applaudirt als die Logen. Am Schlusse wurde eine Krone von Rosen der Madame Dorval (Ketty) zugeworfen, und sie nebst Geoffroy und Joanny (Chatterton und der Quäker) wurden gerufen und mit Beifall überschüttet. Einige Stellen in der Rolle des Chatterton erinnerten stark an den travestirten Werther des Varieté-Theaters, den Potier einst so unvergleichlich gab, und erregten ein leises Lachen. Um diese Aehnlichkeit noch zu vergrößern, erinnerten sich ältere Theaterfreunde, daß eben diese Madame Dorval, welche jetzt Ketty so seelenvoll darstellte, vor 12 Jahren an der Porte St. Martin in dem Drama: le retour de Werther, die Charlotte war.

Die Dekoration der drei Akte zeigte ein viereckiges, geschlossenes Zimmer mit Decke, rechts in der ersten Couliße war eine Seitenthür, links ein großer Kamin mit Feuer, im Hintergrunde eine weite Glasthür, wodurch man in die Fabrik von John Bell sieht, daneben eine Vertiefung mit einer Gallerie, von der die Treppe hinabführte, fast ein Drittel von der linken Seite des Saales wegnahm und bis zur zweiten Couliße hinter

dem Kamin reichte. Am Ende der Treppe auf der Gallerie war eine kleine Thür, die in Chattertons Zimmer führt.

Das Ameublement bestand in einem kleinen Arbeitstisch mit Schubladen, einem kleinen Schranke, einem runden Tisch mit Registern und Papieren, verschiedenen Stühlen und einem grossen Lehnsessel. Auf der Mauer unter der Gallerie waren Landkarten aufgehängt, neben der Glasthür ein Waschbecken nebst Handtuch, ein Buffet mit Geschirren, ein Spiegel über dem Kamin, ein Bild über der Thüre rechts.

In Chattertons Charakter liegt eine edle und rührende Resignation, innerlich aufgeregt ohne äußere Kraftanstrengung, ein heftiger tief gefühlter Schmerz. Schwarze Haare auf der Stirne ausgekämmt, hinten lang, bleiches Gesicht, weißes Halstuch, schmales Jabot, schwarze Weste, enges graues Beinkleid, Stiefel bis an die Knie, schwarzer Frack mit aufstehendem Kragen, auf der Brust zugeknöpft, Seitentaschen, kleine Manchetten. — Der Quäker, ruhig mit Salbung, doch ohne Deklamation. Weiße Haare, hinten lang, weißes Halstuch, kurze braune Hose, eben solche seidene Strümpfe über die Knie hinaufgezogen, schwarz sammetne Kniebänder, hoch hinaufgehende Schnallenschuhe, braunes zugeknöpftes Kleid mit aufstehendem Kragen, Seitentaschen, einen breitkrämpigen Hut, einen Rohrstock. — John Bell, schwarze Haare, auf der Stirn glatt ausgekämmt, weiße Halsbinde mit langen Enden, weiße Schoßweste, Hosen und Rock von dunkelgelbem Sammt, grauseidene Strümpfe, schwarzen Strumpfbändern, Schnallenschuhen. — Lord Talbot, voll Leichtigkeit und Anmuth, natürliche Haare mit einem schwarzen Band gebunden. Jagdhut von schwarzem Sammt, Halsbinde und Weste weiß, Hose von Leder, Kappenstiefel mit Sporen, Kleid von rothem Tuche, gelbledernen Gurt mit dem Jagdmesser, eine Peitsche in der Hand. — Sir Bekfort, gutmüthig, etwas spöttischer Ton, gepuderte Lockenperücke, weiße Halsbinde, Spitzen-Jabot, hellblaue seidene Weste mit Silber, hellblaue seidene Hosen, weiße seidene Strümpfe, schwarze Strumpfbänder,

Schnallenschuhe, hellbraunes seidenes Kleid mit Silber; um den Hals einen Orden von Edelsteinen, einen dreieckigen Hut mit weißer Plume, Stock und Degen.

Ketty, kleine Spitzenhaube, flachen Sammthut mit langen flatternden Bändern, den sie nach den ersten Scenen ablegt, grauseidenes langes Kleid, hoch hinauf am Halse, die engen Aermel, der Kragen und die Schürze mit Spitzen garnirt, Halbhandschuhe von schwarzem Tull.

März.

Richelieu ou la journée des dupes, hist. Drama in 5 Akten in Versen, von Népomucène Lemercier.

Dieses Stück wollte Napoleon nicht aufführen lassen; auch die Restauration hatte es verboten. Da wir es nunmehr gesehen haben, fragen wir uns, was die Ursache davon gewesen seyn mag. Es ist eine jener zahllosen Episoden aus dem Leben des Cardinals von Richelieu, die der Verfasser gewählt hat; einer jener häufigen Kämpfe, welche ungeschickte Höflinge gegen seine Macht versuchten, und worin sie immer unterlagen. Richelieu übte auf Ludwig XIII. eine Herrschaft aus, welche dem Talente stets über Schwäche und Unverstand zukommt. Es fehlt dem Cardinal jedoch nicht an mächtigen und zahlreichen Feinden. Sie gebrauchen Verstellung, Lüge, Verläumdung, Fanatismus, um zu ihrem Zwecke zu kommen. Aber Richelieu mit Hülfe des Pater Joseph bezwingt sie alle.

Ludwig XIII. ist in dieser Comödie, wie überall, wo man ihn erscheinen läßt, ein unentschlossener Mann, der den Eingebungen des Augenblicks folgt. Sein Charakter hätte aber auf andere Weise aufgefaßt werden können. Der Sohn Heinrich IV. begriff seine Schwäche, und war geschickter und feiner, als man voraussetzt. Er ließ den Eigenschaften des Cardinals Gerechtigkeit widerfahren, und gebrauchte ihn als Mittel, Schrekken einzujagen, um den Ehrgeiz zu unterdrücken, der sich stets

um ihn regte, und seine Ruhe zu sichern, indem er daran arbeitete, die Ruhe Frankreichs zu consolidiren.

Anfangs erregte die Darstellung dieses Werkes Aufmerksamkeit, dann wurde sie durch Murren und Gelächter unterbrochen, zuletzt hörte man Pfeifen.

Der Handlung fehlte es an Bewegung und Interesse. Fünf Akte werden heruntergespielt, ohne eine einzige anziehende neue Situation zu bringen. Der Styl ist gemacht, hart, declamatorisch, mit Lazzis verbrämt und schlecht angebrachten Pointen. Es ist unbegreiflich, wie Herr Lemercier ein Stück, das für ein ganz anderes Publikum vor zwanzig Jahren und darüber, gedichtet war, der jetzigen Generation, die einen andern Geschmack und andere Ansichten hat, zum Besten geben konnte. Das heißt, der Klugheit entbehren und im Spiel des Verlustes gewiß zu seyn. Die Comödie française durfte dieses nicht voraussehen. Ihr lag es ob, ihren Pflichten gegen einen achtbaren Schriftsteller nachzukommen. Die Künstler hatten gewissenhaft studirt, um ein Stück zu halten, das man vor dreißig Jahren anders aufgenommen haben würde.

April.

Charlotte Brown, com. 1 A., von Madame de Bawr.

In Eißbach lebt ein wackrer Schneider, Namens Brown, der eine junge Waise angenommen hatte, die er gut erziehen ließ. Brown war reich und legte für Charlotte eine hübsche Mitgift bei Seite. Er hatte im Sinne, sie einem Handelsmanne seiner Bekanntschaft zu verheirathen, aber das Schicksal beschloß es anders.

Ein junger Mensch verliebte sich in Charlotte; er führte sich als Künstler bei dem alten Brown ein. Das Mädchen gestand ihm bald, daß sie ihn wieder liebe und nun war er kein Künstler mehr, sondern der junge Graf Rasberg, der Sohn des Hofmarschalls des regierenden Herzogs. Heinrich von Rasberg hatte die reinsten Absichten und begehrte Charlotte zur Frau.

Da er jedoch wußte, daß sein Vater nie darein willigen würde, ein Mädchen niederer Herrkunft zu wählen, so schrieb er ihm, daß der Onkel seiner Geliebten der Graf Brown sey. Zufällig lebt eine solche Familie im Herzogthum, deren Güter bei Eißbach gelegen sind. Der Schneider weiß nichts von dieser List, und gibt Charlotten seinen Segen, sein Vermögen und einen kostbaren Ring, den er stets sorgfältig bewahrte.

Das junge Paar reist zu dem alten Grafen Rasberg, der seine Schwiegertochter allerliebst findet. Sie wird bei Hofe vorgestellt und bezaubert Alles; nichts fehlt mehr zu ihrem Glücke. Aber der Gedanke an den Betrug, der ihr zu diesem Glücke verholfen, verfolgt sie immerwährend.

Inzwischen kömmt der Erbprinz in das Haus des Hofmarschalls, um seiner Tochter Luise den Hof zu machen. Er geht so weit, ihr eine geheime Ehe anzutragen. Luise theilt dies ihrer Schwägerin mit, und Charlotte, um Vertrauen mit Vertrauen zu vergelten, erzählt ihr jetzt die Lüge, welche ihre Tage mit Trübsinn erfüllt. Aber das glücklichste Ereigniß soll Luisens Wünsche krönen; der Herzog selbst wünscht die Hand der Gräfin Rasberg für seinen Sohn. Abends wird ein Fest gefeiert, wo die junge Gräfin als Braut des künftigen Landesherrn, die Huldigungen des ganzen Adels empfangen soll. Aber, o Schrecken! der alte Schneider erscheint, der nun auch erfahren hat, welcher List man sich bedient habe, und dessen bürgerlicher Stolz dadurch sehr beleidigt ist. Die Bitten Charlottens erweichen ihn und er verspricht zu schweigen. Aber der Marschall trifft ihn zufällig und nun muß er ein Examen über die gräfliche Familie der Brown bestehen, aus dem er sich nicht übel zu ziehen weiß. Bald jedoch soll er auf eine stärkere Probe gesetzt werden.

Der Herzog kommt nämlich dazu. Diesen hatte einst unser guter Schneider aus einer Lebensgefahr gerettet, und dafür den kostbaren Ring erhalten, den jetzt Charlotte immer am Finger trägt.

Als man Brown dem Herzoge als den Onkel der jungen Gräfin vorstellt, erzählt er die schöne Handlung des Schneiders und gibt den jungen Eheleuten hiedurch den Beweis, daß er ihr Geheimniß kenne. Aber der Hofmarschall ist ausser sich vor Wuth, als er den Betrug erfährt, und will die Ehe ungültig erklären, obgleich Charlotte ihm zu Füßen fällt u. s. w. Endlich erklärt der Herzog, daß Luise nur dann den Erbprinzen heirathen werde, wenn sie von Charlotten bei Hofe vorgestellt seyn würde. Ueberdies soll der Schneider Brown geadelt werden und der Hofmarschall gibt sich endlich damit zufrieden.

Diese unbedeutende Erfindung wird durch die Schönheit der Details sehr gehoben. Zwei oder drei Scenen sind sehr komisch und unterhaltend; besonders die, wo Brown beim Essen bedient wird, und sich soweit vergißt den Schnitt der Livreen zu tadeln ꝛc. Einige Längen wurden bemerkbar, und das Ganze paßt nicht für das jetzige Publikum. Vor einigen Jahren würde die Aufführung sehr angesprochen haben.

Mamsell Mars als Charlotte war vortrefflich; Monrose ebenfalls als Schneider.

Angelo, tyran de Padoue, Drama in 4 Akten von Victor Hugo.

Dieses Werk des berühmten Dichters ist sicherlich das schwächste von allen, die er bis jetzt auf die Scene gebracht. Er hat hierin Scenen bald aus Romeo und Julie, bald aus dem Blaubart, bald aus Francesca da Rimini entlehnt. Der ganze Bau des Stücks erinnert an die alten Melodramen mit geheimen Thüren, mysteriösen Personen und dergleichen. Der Styl klingt bald sehr erhaben, bald sinkt er zur alltäglichen Conversation herab. Die Schauspieler sind oft verlegen, was sie in den leidenschaftlichen Scenen und emphatischen Reden mit einem „Je crois bien, c'est ça,“ anfangen sollen. Auch sind die Wiederholungen auffallend, ja oftmals lächerlich. Wenn *Angelo* ausdrücken will, daß man jedem seiner Schritte nachspürt,

so sagt er: „der Freund, der mit mir spricht, spionirt; der Diener, der mich bedient, spionirt; der Priester, dem ich beichte, spionirt; die Frau, die mir sagt, ich liebe dich! spionirt.“

Das größte Lob verdiente die Aufführung. Costüme und Decorationen waren prächtig. Auch spielten die Damen Mars und Dorval zum ersten Male in einem und demselben Stücke. Mlle. Mars spielte zum zweiten Male eine Schauspielerin in hoher Vollendung. (Das erste Mal war es „die Schauspielerin“ von Andrieux.)

Es ist eine Venetianerin, die ihr Leben opfert, um ihre Ergebenheit einem Manne zu beweisen, den sie liebt, und von dem sie nicht wieder geliebt wird, die noch weiter geht, und nachdem sie von seiner Hand stirbt, das Weib, welches er anbetet, in seine Arme führt. Im ersten Akt bewundert man die Anmuth, die Feinheit, mit welcher sie gewisse Worte, gewisse Situationen heraushob. Dieser Beifall steigerte sich mit ihrer Leistung bis zur Entwicklung. Madame Dorval stellt eine unglücklich Liebende dar, eine zweite Francesca da Rimini. Auch sie hatte sehr schöne Momente. Beauvalet war der Tyrann von Padua. Er zeigte eine kräftige Beweglichkeit, die allgemein ansprach.

Juni.

Une présentation ou le comte de Saint-Germain, Comödie in 3 Akten von Alphonse François und Fréderic.

Nach den Verfassern ist der Graf von Saint-Germain ein eifriger Feind der Jesuiten, und sein Haß hat mehr als einen triftigen Grund dazu. Er wirft ihnen den Tod seines Vaters vor, und will selbst persönlichen Verfolgungen von ihrer Seite Preis gegeben worden seyn. Er hat ihnen ewigen Haß geschworen, und um zum Ziele zu gelangen, spürt er allen ihren Thaten und Intriguen nach, und verbindet sich zu diesem Ende mit allen mächtigen Personen des Hofes und der Stadt. Ein Zufall kommt ihm dabei zu Gunsten. Damiens hat ein Verbrechen begangen, welches den Haß von ganz Frankreich auf ihn

gezogen hat, und die Jesuiten werden beschuldigt, seinen Arm dazu bewaffnet zu haben. Auch klagt man sie an, die Unternehmungen des englischen Prätendenten zu begünstigen und Frau von Pompadour stürzen zu wollen, um eine ihrer Creaturen an deren Stelle zu bringen. Diese Unternehmungen will der Graf alle vereiteln und Ludwigs und der Maitresse Zorn auf die Jesuiten vernichtend lenken.

Die jesuitische Partei wird in dem Stücke durch den Pater Griffet repräsentirt, einem guten Jesuiten, der die Sprache der Kinder Loyola's spricht, wie sie auf dem Theater nun einmal beliebt worden ist, der aber eben keine große Geschicklichkeit und Einsicht besitzt. Um die Maitresse zu stürzen, holen die Jesuiten aus einem Kloster, welches ihrem Einflusse unterworfen ist, eine junge schöne Waise und bringen sie an den Hof in der löblichen Absicht, sie dem König in die Arme zu führen. Dieses arme Kind heißt Blanche de Roman, und nach einigen vorläufigen Veranstaltungen mit dem Kammerdiener Lebel verabredet man Tag und Stunde, um sie dem Monarchen vorzustellen. Aber der Pater Griffet ist so unglücklich, daß er diese zarte Hoffnung der Rache und des Ehrgeizes seiner Brüder, diese Blume, die eine so große Revolution im Staate hervorbringen soll, einer alten Närrin übergibt, einer Frau von Mergy, einer Kokette, die ganz dem Grafen von Saint-Germain ergeben ist, der ihr versprochen hat, sie wieder jung zu machen. Nachdem die Wachsamkeit des Jesuiten hintergangen ist, spricht der Graf Saint-Germain allein das Mädchen, und öffnet ihr die Augen über das schändliche Vorhaben ihres Mentors. Er geht noch weiter. Er rührt ihr Herz und bald fühlen beide Liebe für einander.

So weit zeigte das Stück einiges Interesse, aber von hier an fehlten die Autoren so sehr gegen Alles, was die Scene erfordert, daß sich lautes Mißvergnügen im Publikum regte. Die Personen des Stücks kommen und gehen, man weiß nicht warum? man weiß nicht woher?

Pater Griffet ist sehr unzufrieden, als ihm Blanche ihren Entschluß erklärt, sich nicht dem Könige vorstellen lassen zu wollen. Indessen beruhigt er sich wieder, als er hört, daß die Favoritin Frieden mit den Jesuiten gemacht habe, und sich ihnen anschließen wolle. Jetzt will der Graf selbst das Mädchen dem Könige vorstellen, um dadurch Gelegenheit zu erhalten, seinen Vater an den Jesuiten zu rächen. Aber eine neue Veränderung geht bei Hofe vor. Die Jesuiten verlieren die Stütze, auf welche sie rechneten, und nun führt der Graf, an der Stelle der Novize, ihre närrische Beschützerin, welche er durch einen gewissen Trank glauben macht, sie sey wieder fünfzehn Jahre alt, in das Cabinet des Königs.

Der Graf besitzt ausserdem Beweise der Unterhandlungen zwischen den Jesuiten und dem Prätendenten. Und noch mehr! Er erhält durch die Frau eines Parlamentsraths eine Urkunde, die Griffet verderben soll. Wie aber kann er sie dem Herzog von Choiseul in die Hände spielen? Einem Manne, wie Saint-Germain, fehlt es sicher nicht an Mitteln; er wählt aber das unsicherste, das sich ihm darbietet, indem er diese wichtigen Papiere der Mademoiselle de Roman gibt, welche zufällig dem Pater Griffet damit begegnet. Dieser nimmt sie ihr weg, liest sie, durchschaut das Project des Grafen, fällt ihr zu Füßen und beschwört sie, ihm Ehre und Leben zu retten. Er sagt ihr, daß er ihr Vater sey, daß sie nicht Mademoiselle de Roman, sondern Mademoiselle Griffet, die Tochter eines Jesuiten, eines Beichtvaters der Nonnen sey. Das arme zitternde Kind, obgleich der Mönch zu seinen Füßen ihm Schrecken einflößt, wird gerührt, erweicht, und die Papiere, die sie dem Herzog geben sollte, wandern in Griffets Hände. Jetzt hat der Jesuit gesiegt; Choiseul und Saint-Germain sind vernichtet. Sobald jedoch gibt Saint-Germain das Spiel nicht verloren. Er führt Blanche zurück, die auf Griffets Befehl nach dem Kloster gebracht werden sollte. Als sie ihm sagt, auf welche Weise sie die Papiere verloren hat, schäumt er vor Wuth. Wie sie ihm aber die Lüge des Jesuiten

eröffnet, schreit er auf: „Wie, Sie seine Tochter! Ich werde Ihnen den Beweis liefern, welcher Familie Sie angehören!“ Eine Dummheit des Pater Griffet, wofür ihn sein Orden lebendig verbrennen lassen sollte, setzt den Grafen Saint=Germain in den Besitz der Urkunden, um Blanches Abkunft beweisen zu können. Griffet gibt ihm nämlich verblichene Pergamente, um durch chemische Proceduren ihre Schrift wieder lesbar zu machen. Der Graf unternimmt die Arbeit, und findet in diesen Urkunden, daß die Waise, welche zur Erziehung in das Kloster gegeben wurde, die Tochter eines Grafen von Gardinet sey, welcher bei Fontenoy getödtet wurde, und den der Herzog von Choiseul genau gekannt hatte. Nachdem Blanche ihre Herkunft kennt, gesteht sie, auf welche Weise ihr der Jesuit die Papiere abgedrungen. Frau von Pompadour ist darüber erbittert; der Wind dreht sich zum letzten Male, die Vertreibung der Jesuiten wird unterzeichnet, und Herr von Choiseul behält sein Ministerium. Was hat der Graf von Saint=Germain von diesem Allem? Er verlangt die Hand des Mädchens vom Minister, die man ihm verweigert. Blanche gehört einem Kloster, dessen Oberin sie zurückfordert. Dies bringt den Grafen auf. Er gibt sich daher als einen Agenten des Königs von England zu erkennen, und fordert im Namen dieses Fürsten Rechenschaft über die Intriguen des Prätendenten, welche Frankreich beschützt. Choiseul ist sehr verlegen und bietet die Hand zum Vergleiche. Man will von beiden Seiten die Augen zudrücken. Saint=Germain soll, ohne daß man es bemerken will, die Nonne nach England entführen, wenn er die diplomatischen Intriguen nicht gesehen haben will. Hier fällt der Vorhang, nachdem noch der Graf eine sanglante Tirade gegen die Höflinge und seine Epoche zum Besten gegeben hat, und eine Weissagung über die Zukunft Frankreichs und das Schicksal seines Monarchen, der ruhig zu seinen Füßen einen Abgrund entstehen sieht, in den seine Nachfolger stürzen werden.

Dies ist ein Auszug aus dem langen Imbroglio, dessen langweiliger und verworrener Gang die Zuschauer zur Verzweiflung brachte. Wenige einzelne Scenen erregten Lachen, wie z. B. die Narrheit der Frau von Mergy, die, nachdem sie den Trank hinuntergeschluckt hat, mit einem Male glaubt, sie sey wieder fünfzehn Jahre alt, sich jugendlich schmückt, den Ton und die Sprache eines schönen Kindes annimmt, und zu dem König in der Meinung geht, sie werde die schläfrigen Sinne des alternden Monarchen wieder zu erregen im Stande seyn. Diese belustigende Rolle gab Madame Desmousseaux. Monrose gab eine andere komische Rolle, den Generalpächter, Griffet wurde von Samson dargestellt, Saint-Germain von Menjaud. Diese Rolle machte wenig Wirkung. Die interessanteste Partie des Ganzen ist Blanche, welche von der jungen Plessy, einer talentvollen Schülerin Samsons, gespielt wurde. Das Publikum war sehr galant gegen sie. So oft im Stück von ihrer Schönheit und Grazie die Rede war, so oft erschallte der Saal von Bravorufen. Das gute Spiel der Künstler konnte dennoch das Stück vom Falle nicht retten.

Gymnase dramatique.

Januar.

La femme qu'on n'aime plus, von Tournier. Vaudeville in 1 Akt.

Die Intrigue ist auf einer Nadelspitze balancirt; ein Nichts. Aber dieses Nichts ist mit Geist und Zartheit behandelt. Eine Komödie aus Mariveaux Zeiten. Der Dialog, der bei solchen Stücken eine bedeutende Rolle spielt, ist mit glücklichen Traits durchwebt.

Clementine, ein junges Mädchen, hübsch und gebildet, wird von ihrem Cousin Edmund, einem geraden, schlichten Jungen

und einem Herrn M., einer literarischen Berühmtheit, zur Geliebten erkoren. Die Familie entscheidet sich für den Letztern und Clementine reicht dem Dichter die Hand. Aber der glühende, hingebende, sanfte Sänger ist ein arger Haustyrann; die Leute wünschen ihr Glück, und sie weint im Stillen. Endlich erbarmt sich die Unsterblichkeit des großen Dichters, das will sagen: Clementine wird Wittwe.

Mit einer liebevollen Scheu denkt sie jetzt Edmonds. Er war inzwischen in Paris etablirt und durch Handel reich geworden. Er besuchte sie. Zuerst erklärte er bescheiden, daß er gern dem berühmten Manne gewichen sey, und eben so wenig jetzt daran denken könne, ihn bei ihr zu ersetzen. Er gesteht, daß er sich vermählen wolle; er habe bereits einen Freund gebeten, für ihn zu wählen, und bitte nun auch sie darum, er wolle blindlings zugreifen. Sie schöpft Hoffnung aus diesem Geständnisse. Dem Anscheine nach ist sie bemüht ihm zu dienen, indeß sie sucht seine alte Neigung für sie wieder zu erregen, und ihn von einem jungen Mädchen abwendig zu machen, das der Freund für ihn aufgesucht hat. Zugleich will sie dieses Mädchen bereden, sie liebe den Freund, und den Freund, daß er das Mädchen liebe. Sie findet überall geneigtes Gehör, und da sie ihren Cousin sogar eifersüchtig macht, indem sie ihn versichert, sein Freund habe ihr Erklärungen gemacht, bringt sie ihn dahin, sich für sie zu entscheiden. Die schöne und liebenswürdige Allan, früher Dem. Despreaux, gab die Rolle der Clementine mit Feinheit und Grazie. Allan war Edmond. Die andern Rollen spielten Dem. Forgeot, Rhozeville und Grassot.

Die Dekoration bestand in einem reichverzierten, achteckigen Saal. Die Mittelthür ging in ein anderes Zimmer. Rechts und links waren Fenster mit großen und kleinen Vorhängen. Außerdem ein Kamin und Gemälde an den Wänden. Die Möbel waren: rechts ein Schreibtisch, links ein Nähtisch, mit einem eleganten Arbeitskörbchen. Auf dem Kamin: Uhr,

Vasen, Leuchter u. s. w. Sechs Fauteuils waren angemessen im Raume vertheilt.

Herr Allan (Edmond) nahm den Charakter frei und offen, mit bescheidenem Selbstvertrauen. Er ging schwarz gekleidet, bis auf die weiße Weste.

Seine Gattin (Clementine) zeigte viel Ausdruck, Feinheit und Grazie. Sie trug ein rosa Gazekleid über rosa Seide.

2. La fille de l'avare, scènes de la vie de province, en 2 Act, mit Couplets von Bayard und Paul Duport, nach einem Roman von Balzac.

Der Roman heißt Eugénie Grandet, und ist eines der vorzüglichsten Werke Balzacs. Das Stück, von dem wir sprechen, gehört zur rührenden Gattung, und zog eine lange Reihe von Abenden das Publikum herbei.

Es ist den Verfassern gelungen, eine Tochter, die ihren Vater bestiehlt, so hinzustellen, daß man sie nicht verdammen kann, und daß die gewissenhafteste Jury sie lossprechen müßte.*

Die Dekoration bestand im ersten Akte aus einem sehr einfachen Zimmer im Erdgeschosse, mit geschlossenen Wänden, Seitenthüren und einer Mittelthüre, welche zu dem Vorhause führt. Rechts eine Treppe, deren ersten Absatz nur der Zuschauer erblickt. An der Mauer läuft ein Strick längs der Treppe, zum Anhalten.

Die Möbel bestehen aus einem viereckigen Tische auf der rechten Seite und einem runden in der Ecke im Hintergrunde. Hier liegt ein großes Brod in eine Serviette gewickelt. Zwei Lehnstühle rechts im Hintergrunde, einer an der Couliße links. Diese Möbel sind alt, und passen nicht zusammen. In dieser Art sind auch alle Requisiten, deren dieses Stück eine bedeutende Menge erfordert.

* Das Stück ist bereits in's Deutsche übersetzt.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Vertrauen in seine Frau. Wie kann man nun aber mit einem Manne glücklich seyn, der nicht ein einziges Mal Othello oder Don Juan ist? Als sie sich mit ihrem Manne im Bade von Bagnères befindet, sieht sie dort einen jungen Helden aus der neuen Schule, den Herrn von Sauvigni, der sich närrisch in Madame Bonnivet verliebt. Seine Leidenschaft ist ohne Grenzen, und er schwört, sich das Leben zu nehmen, wenn die junge Frau seinen Wünschen widerstrebt. Und was er sagt, führt er aus. Eines Morgens findet man seinen Hut am Rande eines schrecklichen Abgrundes. Kein Zweifel, er hat seinen fürchterlichen Vorsatz ausgeführt, er hat sich in den Abgrund gestürzt, nachdem er noch an seinen Bedienten geschrieben hat; und ein öffentliches Blatt geht sogar so weit, die letzten Augenblicke dieses unglücklichen Selbstmörders aus Liebe mit allen Umständen zu beschreiben, und eine Menge philosophischer Betrachtungen daran zu knüpfen.

Madame Bonnivet reist tief betrübt von Bagnères, und nimmt sich vor, in Zukunft vorsichtiger zu seyn. Sie kommt nach Boulogne, und entzündet auch hier einen jungen Menschen, der eben aus der Militärschule kommt, und ihr schon am ersten Tage eine heiße Liebeserklärung macht, die mit Drohungen schließt. Geliebt werden oder sterben! ist auch sein Wahlspruch. Der Zufall will, daß Ferdinand, dies ist der Name des neuen Geliebten der jungen Frau, eine Schwester hat, die Wittwe eines Obersten und Jugendfreundin der Madame Bonnivet. Auch findet er in Rouen einen seiner Freunde, der in diese Schwester verliebt ist, und nichts sehnlicher wünscht, als sie zu heirathen. Die beiden jungen Leute arbeiten sich prächtig in die Hand. Der eine trotzt, mit den Waffen in der Hand, der jungen Frau ein Rendezvous ab, der andere nimmt es über sich, ihren Gatten entfernt zu halten. Der Anfang geht gut. Ferdinand, der immer zu sterben droht, erhält nach und nach von dem jungen Weibchen einige Gunstbezeugungen, und das Ding könnte ernst werden, wenn nicht ein seltsamer Zufall dazwischen

käme. Herr Bonnivet hat in dem treuen Geliebten der jungen Wittwe, den zu Bagnères aus Liebe Gestorbenen wieder erkannt, und auch seine Frau erkennt ihn. Es war also Alles nur Verstellung. Madame Bonnivet nimmt sich vor, auch ihm jetzt einen Streich zu spielen. Der Zorn, der sie jetzt ergreift, ist wahrhaft ergötzlich. Sie ärgert sich in der That, daß Herr von Sauvigni nicht in dem Abgrund der Pyrenäen mit zerbrochenen Gliedern ruht; besonders lustig ist die Scene, in welcher Ferdinand ihr durch Drohungen, sich das Leben zu nehmen, Liebe abtrotzen will. Endlich wird er durch die Neckereien der jungen Frau fast ernstlich zur Verzweiflung gebracht. Schließlich erscheint der Notarius Bonnivet, der durch's ganze Stück ein verständiger Mann ist, und sehr viel schöne Dinge über die Thorheit der Jugend, ihre ewigen Liebesversprechungen und dergleichen sagt, mit verwundeter Hand. „Was ist dir widerfahren"? fragt seine Frau. — Ach nichts! — Aber so sag' es mir doch. — Ich war so eben im Garten, da stürzte sich ein Hund, der toll seyn sollte, auf unser spielendes Kind. Ich hab' ihn gepackt und er hat mich in die Hand gebissen. — Und man sagte dir, daß er toll war? — Ja, aber er trank Wasser vor meinen Augen. — Sieh nur...... Sagtest du nicht, daß man sein Leben nicht der Gefahr bloß geben sollte! — Es zur Rettung seines Kindes, seines Weibes hergeben, — welch ein Unterschied!

Da stürzt Madame Bonnivet weinend ihm in die Arme. Sie vergleicht die berechnete Perfidie, das falsche Feuer der beiden Narren, die sie nur compromittiren wollten, mit der bescheidenen und hingebenden Großmuth ihres Gatten, und begreift nun das stille Glück, in dem sie lebt, und das sie durch nichts mehr stören lassen will.

Gespielt wurde köstlich, die Allan (Despreaux) spielte die Scene, wo sie sich rächen will, höchst drollig; Paul gab den leidenschaftlichen Ferdinand; seine großartige Verzweiflung, seine Melodramen-Action erregte schallendes Gelächter. Allan war der Selbstmörder aus Bagnères. Er erzählte sehr hübsch, wie

er wieder zu sich selbst kam, wie er Freunde gefunden, mit denen er gejagt und gefrühstückt habe, und daß er endlich eingesehen: daß, wenn man drei Stunden lang so schreckliche Qualen der Liebe ausgestanden, man sie auch länger ausstehen und sich zuletzt daran gewöhnen könnte.

Dieses neue Stück ist nicht nur als gutes Vaudeville zu betrachten, sondern als eine Sittenlehre für die jetzige Pariser Welt.

Dekorationen und Costüme waren im höchsten Grade elegant und modern.

April.

Paul Clifford. Vaud. in 2 Akten, von Melesville und Charles Duveyrier.

Duveyrier, der früher St. Simonist war, wird hier in Gemeinschaft mit seinem Collegen Melesville der Advokat der Diebe.

Der Held des neuen Stücks ist ein berühmter Dieb, der an der Spitze einer Bande von determinirten Spitzbuben in Irland herumstreift, und es versucht, in ein Schloß einzudringen, wo der Minister Morton und seine Tochter wohnen. Er hatte nämlich gehört, daß die Krondiamanten von England von Karl II. dort niedergelegt worden sind. Zu diesem Ende erscheint Paul Clifford bei dem Minister, und gibt sich für den flüchtigen König selbst aus. Man behandelt ihn mit dem tiefsten Respekt, doch bald erfährt man, daß Seine Majestät sich bereits eingeschifft haben. Der Reisende ist also nicht, wofür er sich ausgegeben hat, und muß eine neue Lüge ersinnen. Jetzt wird Clifford der Sohn des Ministers, den man in einem Schiffbruch umgekommen glaubt. Er wird auf's Herzlichste begrüßt und bewirthet; allein bald erfährt man, daß der junge Morton wirklich todt sey. Jetzt hat der feine Spitzbube keine List mehr vorräthig; er wird erkannt, und nun ein eben so großer Gegenstand der Verachtung als früher der Zärtlichkeit.

Ein Jeder wird jetzt glauben, daß man den Dieb hängen werde. Allein es handelt sich hier darum, der Gesellschaft eine neue Lehre der Menschenliebe einzuprägen. Der gute Morton findet manchen Entschuldigungsgrund für seinen Gast. Zuerst liebt er Jenny Morton, und wird von ihr auch geliebt; zweitens hatte er die Schlüssel zu den Krondiamanten in Händen und hat sie nicht angerührt, um Morton und sein Kind zu schonen; auch weiß man, daß Paul den letzten Seufzer des jungen Morton empfangen habe, und ihn retten wollte.... Aufforderung genug, diesen jungen Dieb auf den Weg der Tugend zurückzuführen. Der gute Minister reicht dem Banditen die Hand, verspricht ihm seine Tochter, und will mit ihm nach einer andern Gegend reisen, um ihn so den Nachstellungen der Gerichte zu entziehen. So bessert Morton einen Dieb. Jedenfalls enthielt diese Lehre eine schöne Aussicht für Spitzbuben und Corsaren, Im Ganzen fand das Publikum die Lektion etwas kalt, wenn gleich einige Scenen applaudirt wurden.

Ferville gab Morton, Paul, Clifford den Dieb; die Allan-Despreaux war allerliebst als Cäcilie Morton. Sie hatte das Costüm jener Zeit in seiner ganzen Strenge adoptirt, und es stand ihr vortrefflich.

Mai.

La famille de la future, Vaud. in 1 Akt, von Hyppolite Leroux.

Das Stück hat einige Aehnlichkeit mit der Grisette mariée der Varietés.

Der Enkel eines vormaligen Notars, Henry Vermorin, ein junger, lebhafter Mensch, verliebt sich in eine junge Nätherin, die bei seiner Tante arbeitet. Seine Liebe ist desto stärker, da Mlle. Juliette so klug ist, ihm zu widerstehen. Er denkt nicht daran, sie zu verführen, er achtet sie zu hoch und will sie heirathen. Er muß ja glücklich werden, denn Juliette wird ihm ihr Glück verdanken, und Liebe und Dankbarkeit werden sie an ihn fesseln. So denkt und raisonnirt man mit achtzehn Jahren. Er

theilt sein Vorhaben seinem Großvater mit, und bittet ihn um die Einwilligung zu dieser Heirath, obgleich er fest entschlossen ist, sie auch ohne dieselbe einzugehen. Glücklicher Weise hat der Großvater kaltes Blut, und denkt daran, daß er auch einst jung war, und seine Erfahrung sagt ihm, daß man nicht gegen die Leidenschaft ankämpfen müsse. Daß sein Enkel heirathen will, ist ein sehr natürlicher und ehrenhafter Wunsch, auch daß er eine Nätherin heirathen will, ist nicht so auffallend. Was sind heutzutage Geburt, Stand, Vermögen? Man heirathet am besten nach seiner Neigung; man heirathet, um glücklich zu seyn. So denkt dieser gute Großvater, wie man selten einen antreffen wird. Aber man muß sich doch erst kennen lernen. Mlle. Juliette ist eine niedliche, einnehmende Person von guter Gesinnung. Man muß aber auch ihre Verwandten kennen lernen. Papa Vermorin veranstaltet ein Diner, und ladet die Verwandten des Mädchens dazu ein. Zur bestimmten Stunde kommen sie alle herbei. Der Vater, der Bruder, der Vetter, der früher Julietten die Cour machte und sie heirathen wollte, ferner die Tante, Madame Catoulet, Logenschließerin im königlichen Theater der komischen Oper, eine Frau, die in ihrem Zirkel und in ihrer Familie die größte Achtung genießt. Sie kennt eine solche Menge Arien auswendig, daß sie fast eine ganze lyrische Unterhaltung fortsetzen kann. Man bittet sie, Platz zu nehmen, und sie singt:

„Setz dich hin an meine Seite,
Nah, recht nah zu mir.“

Man bittet sie beim Dessert, ein Liedchen anzustimmen, und sie singt das berühmte

„Nein, nein, ich singe nicht, mein Herr rc.“

Dies sind aber nur Kleinigkeiten! Welche Geschichten bringt der Vater hervor, als ihm der Wein den Kopf erhitzt! Welche Streitigkeiten entstehen zwischen Bruder und Vetter! Der arme Heinrich begreift nunmehr, daß, wenn man sich auch über die Vorurtheile des Ranges und des Vermögens hinwegsetzen möchte, es

nicht so leicht ist, eine gute Erziehung zu entbehren. Welch ein Leben unter diesen zwar guten aber ganz rohen Leuten! Um Heinrichs Bekehrung zu vollenden, und ihn für die Ideen seines Großvaters zu stimmen, der ihn mit einem Mädchen verbinden wollte, dessen Vater ihm bei seinem Avancement von Nutzen seyn könnte, muß ihm noch ein Brief Juliettens in die Hände fallen. Hieraus wird ihm klar, daß das Mädchen mehr dem Ehrgeiz als der Liebe Gehör gab, und daß ihr Cousin mehr als Heinrich geliebt wird. So werden denn die vorläufigen Verhandlungen abgebrochen, und Herr Vermorin macht der Rätherin und ihrem Bräutigam ein Geschenk, und entläßt sie.

Die Scene des Diners ist die einzige erhebliche im ganzen Stücke, die besonders durch das Spiel der Madame Catoullet gehoben werden kann. Madame Monval ist in dieser Rolle vortrefflich; Numa spielt den alten Advokaten, Klein den Vater des Mädchens und Elise Forgeot Juliette.

Une chaumière et son coeur, Com.Vaud. in 3 Akten von Scribe und Laforêt.

Jenny ist eine Waise, die Gripp, der Pächter, aufgenommen hat. Wir sind in England. Die Jugend der Waise fließt glücklich dahin. Ihr Spielgefährte und Beschützer ist John, des Pächters Sohn. Wie sie Beide größer werden, hält man sie allgemein für Braut und Bräutigam. Dies Glück sollte jedoch nicht lange dauern. Matrosen kommen, und nachdem sie John eingesperrt haben, entführen sie Jenny auf ihr Schiff, das nach Amerika segelt. Lord Wolsey, der sich am Bord befindet, hört von diesem Raube, nimmt sich des Mädchens an, und gibt sie in die beste Pension von New-York. Hier beginnt ein neues Leben für sie. Sie ist jetzt nicht mehr die arme Waise, die Magd auf dem Edelhofe, sondern die Mündel des Lord Wolsey, die nur von Anbetern umgeben ist. Sie erhält die feinste Bildung, und benimmt sich ihrem neuen Stande gemäß.

Nachdem sie mit ihrem Beschützer mehrere Länder Europa's besucht hat, bittet sie ihn, auch nach England mit ihr zu reisen. Nur der Gedanke an John Gripp erfüllt ihre Brust, den sie einst geliebt hat und den sie noch liebt. Lord Wolsey führt sie auf seine Güter, welche an Gripp's Pachthof grenzen; Jenny ist nun wieder in jenen Gegenden, die sie sich stets in Gedanken vergegenwärtigte; sie steht auf dem Punkt, ihrer romantischen Leidenschaft ihre ganze Stellung in der Gesellschaft zum Opfer zu bringen, ihre Zukunft, selbst die Zuneigung des Lords, ihres Wohlthäters, die so zärtlich geworden ist, daß er ihr Herz und Hand anbietet.

Jenny nimmt keinen Anstand ihm zu schreiben: daß sie ihn verlassen müsse, weil sie einen Andern bereits liebe. Noch denselben Abend zieht sie die Tracht einer Bewohnerin des Landes an, wie sie sie vormals selbst getragen, und macht sich nach dem Pachthofe auf den Weg.

Aber hier soll der Schleier zerreißen, hier soll die Wirklichkeit den schönen Traum zerstören, den sie ihr ganzes Leben hindurch genährt hat. Welche Menschen findet sie hier wieder; und John, der sein größtes Verdienst darein setzt, tüchtig trinken zu können, und dabei spielt, flucht und zankt.

Jenny sieht sich den Brutalitäten einiger Trunkenbolde bloßgestellt, und ihr wird endlich ein elender, schmutziger Winkel zum Schlafen angewiesen. Aber sie ermannt sich und entflieht in das Schloß des Lords.

Wie glücklich fühlt sie sich nun hier; wie thöricht war sie, dies Alles aufgeben zu wollen. Wie sehnt sie sich nach Wolsey's erneuerter, zärtlicher Liebeserklärung. Aber die Unglückliche hat das Billet vergessen, das sie ihm geschrieben, und Wolsey, der zu großmüthig ist, um ihr seine ferneren Wohlthaten zu entziehen, begnügt sich damit, ihr zu eröffnen, daß auch er nun andere Gesinnungen habe, und ihr erlaube, sich mit dem Gegenstande ihrer Liebe zu verbinden. Welch eine Lage für das arme Mädchen; wie muß sie nun ihre Thorheit, ihren Verlust beklagen. Nach

und einem Herrn M., einer literarischen Berühmtheit, zur Geliebten erkoren. Die Familie entscheidet sich für den Letztern und Clementine reicht dem Dichter die Hand. Aber der glühende, hingebende, sanfte Sänger ist ein arger Haustyrann; die Leute wünschen ihr Glück, und sie weint im Stillen. Endlich erbarmt sich die Unsterblichkeit des großen Dichters, das will sagen: Clementine wird Wittwe.

Mit einer liebevollen Scheu denkt sie jetzt Edmonds. Er war inzwischen in Paris etablirt und durch Handel reich geworden. Er besuchte sie. Zuerst erklärte er bescheiden, daß er gern dem berühmten Manne gewichen sey, und eben so wenig jetzt daran denken könne, ihn bei ihr zu ersetzen. Er gesteht, daß er sich vermählen wolle; er habe bereits einen Freund gebeten, für ihn zu wählen, und bitte nun auch sie darum, er wolle blindlings zugreifen. Sie schöpft Hoffnung aus diesem Geständnisse. Dem Anscheine nach ist sie bemüht ihm zu dienen, indeß sie sucht seine alte Neigung für sie wieder zu erregen, und ihn von einem jungen Mädchen abwendig zu machen, das der Freund für ihn aufgesucht hat. Zugleich will sie dieses Mädchen bereden, sie liebe den Freund, und den Freund, daß er das Mädchen liebe. Sie findet überall geneigtes Gehör, und da sie ihren Cousin sogar eifersüchtig macht, indem sie ihn versichert, sein Freund habe ihr Erklärungen gemacht, bringt sie ihn dahin, sich für sie zu entscheiden. Die schöne und liebenswürdige Allan, früher Dem. Despreaux, gab die Rolle der Clementine mit Feinheit und Grazie. Allan war Edmond. Die andern Rollen spielten Dem. Forgeot, Rhozeville und Grassot.

Die Dekoration bestand in einem reichverzierten, achteckigen Saal. Die Mittelthür ging in ein anderes Zimmer. Rechts und links waren Fenster mit großen und kleinen Vorhängen. Außerdem ein Kamin und Gemälde an den Wänden. Die Möbel waren: rechts ein Schreibtisch, links ein Nähtisch, mit einem eleganten Arbeitskörbchen. Auf dem Kamin: Uhr,

Vasen, Leuchter u. s. w. Sechs Fauteuils waren angemessen im Raume vertheilt.

Herr Allan (Edmond) nahm den Charakter frei und offen, mit bescheidenem Selbstvertrauen. Er ging schwarz gekleidet, bis auf die weiße Weste.

Seine Gattin (Clementine) zeigte viel Ausdruck, Feinheit und Grazie. Sie trug ein rosa Gazekleid über rosa Seide.

2. La fille de l'avare, scènes de la vie de province, en 2 Act, mit Couplets von Bayard und Paul Duport, nach einem Roman von Balzac.

Der Roman heißt Eugénie Grandet, und ist eines der vorzüglichsten Werke Balzacs. Das Stück, von dem wir sprechen, gehört zur rührenden Gattung, und zog eine lange Reihe von Abenden das Publikum herbei.

Es ist den Verfassern gelungen, eine Tochter, die ihren Vater bestiehlt, so hinzustellen, daß man sie nicht verdammen kann, und daß die gewissenhafteste Jury sie lossprechen müßte.*

Die Dekoration bestand im ersten Akte aus einem sehr einfachen Zimmer im Erdgeschosse, mit geschlossenen Wänden, Seitenthüren und einer Mittelthüre, welche zu dem Vorhause führt. Rechts eine Treppe, deren ersten Absatz nur der Zuschauer erblickt. An der Mauer läuft ein Strick längs der Treppe, zum Anhalten.

Die Möbel bestehen aus einem viereckigen Tische auf der rechten Seite und einem runden in der Ecke im Hintergrunde. Hier liegt ein großes Brod in eine Serviette gewickelt. Zwei Lehnstühle rechts im Hintergrunde, einer an der Couliſſe links. Diese Möbel sind alt, und passen nicht zusammen. In dieser Art sind auch alle Requisiten, deren dieses Stück eine bedeutende Menge erfordert.

* Das Stück ist bereits in's Deutsche übersetzt.

Eines Morgens beim Frühstücke mit dem Baron Berburg= hausen vergißt sich Gaston, vom Wein erhitzt, und spricht von diesen wunderseltsamen Zusammenkünften. Zu seinem Erstaunen weiß die Unbekannte Alles, was ihr Geliebter zu Hause thut oder spricht; und sonach auch diese Mittheilung.

Das Stück ist übrigens so einfach construirt, daß der Zu= schauer sogleich das Geheimniß durchschaut, und weiß, daß die Prinzessin selbst die Unbekannte sey, welche Gaston durch eine geheime Thür belauscht. Sie thut es, um seine Zuneigung und seine Verschwiegenheit zu erproben; auch stellt sie sich nur zor= nig, da sie ihm seinen Verrath vorwirft. Er aber nimmt sich vor, eine eclatante Rache an dem Baron zu nehmen, der nach seiner Meinung ihm zu fleißig einschenkte, um ihn geschwätzig zu machen. Diese Scene ist sehr komisch. Der Baron, ein ein= fältiger Mensch, der den Franzosen copiren will, besucht den Obersten. Dieser zeigt ihm eine Chatoulle mit Pistolen, und bittet ihn, zu wählen. Im Anfange glaubt der Baron, daß es sich um ein Geschenk handle, und spielt den Bescheidenen. Als er aber erfährt, daß von einem Duell die Rede ist, geräth er ganz außer sich. Endlich erklärt er, um sich zu retten, daß auch noch eine andere Person von dem Geheimniß wisse, mithin durch seinen Tod nichts gewonnen wäre. Am andern Morgen bestätigt die Prinzessin diese Aussage des Barons, indem sie mit dem Obersten von seinen Abenteuern spricht, und dieser nicht zweifeln kann, daß sie darum wisse. Bei dieser Gelegenheit wird ihre Conversation vertrauter und zärtlicher, und der Oberst geht so weit, seine Liebe zu gestehen. Die Prinzessin nimmt dies Geständniß nicht übel auf, aber sie will die Prüfung ihres Ge= liebten noch ein wenig verlängern. Sie wünscht den Namen der Unbekannten zu kennen, und der Oberst verspricht ihn zu nennen, wenn er ihn selbst erfahren haben würde. So glaubt er, ihr glücklich zu entkommen, da er nicht weiß, wie er den Namen der mysteriösen Geliebten erfahren soll. Die boshafte Prinzessin benützt einen Augenblick, wo er sich entfernt hat, und wirft in seinen

Hut ein mit ihrem Wappen gezeichnetes Schnupftuch. Der Oberst findet es, glaubt, daß es das Schnupftuch der Unbekannten sey, und will es verbergen. Die Prinzessin will es sehen. Sie hat das Wappen bemerkt, und sie, die ganz Cassel kennt, wird auch, dies behauptet sie, die Besitzerin des Tuches kennen. Nur um diesen Preis will sie seiner Liebe Gehör schenken. Die Untersuchung ist groß, aber Gaston will nicht zum zweiten Mal zum Verräther werden, und wirft das Tuch ins Feuer. Die Prinzessin wird gerührt von dieser Großmuth, sie gesteht ihm nun Alles, und bietet ihm ihr Herz und ihre Hand an.

Zuletzt wird der arme Cousin noch mit verbundenen Augen zur Unbekannten geführt. Er geht in die Falle, und wie man ihm die Binde abreißt, so liegt er zu den Füßen des Obersten, dessen Hand er geküßt hat.

Dieses leicht hingeworfene Stück voller Unwahrscheinlichkeiten mißfiel nicht einzelner Scenen wegen. Der Styl erinnert an Marivaux.

Madame Bsannaz debütirte nicht ohne Beifall als Prinzessin; da sie jedoch früher nur im Melodrama wirkte, so war ihr Ton im Singen nicht fest, und wurde gezischt. Gaston wurde von St. Aubin vortrefflich gegeben, Sylvester war komisch als Baron.

Théatre du Vaudeville.

Januar.

Clement Marot à Genève. Vaudeville in 1 Akt von Jacques Arago und Lafèvre.

Der Stoff war bereits voriges Jahr in anderer Gestalt auf dem Variété Theater gewesen. Der Held des Stücks ist hier Clement Marot, der geistreiche Sohn von Cahors, einer der

Väter der französischen Literatur, ein tapferer Krieger vor Pavia, ein feuriger Liebhaber bei Diana von Poitiers, die er vor 300 Jahren besang:

Fleur de quinze ans, si Dieu vous saulve et gard,
J'ay en amour trouvé cinq poinct exprès:
Premièrement il y ha du regard,
Puis le deviz et le baiser après;
L'attouchement, le baiser suit de près,
Et tous ceulx-là tendent au dernier poinct,
Qui est, hé quoy! je ne le diray point.....

Diana aber, die ihm hold war, wie glaubwürdige Autoren versichern, vermochte dennoch nicht, den Bewerbungen eines Königs zu widerstehen, und gab den Dichter auf, um jenen zu lieben. Clement weinte eine kurze Zeit, und dichtete endlich Satyren und Epigramme auf sie. Zuerst lachte Diana über die Rache des Dichters; als sie aber hörte, daß ihre Schönheit angegriffen wurde, beschloß sie, sich zu rächen. Sie klagte ihn an, der neuen Lehre Luthers anzuhängen, und er wurde von Kerker zu Kerker geschleppt. Die Verfasser lassen Marot nach Genf fliehen, wo er in ziemlich starke Liebeshändel verwickelt wird. Er wird endlich verrathen, und soll als Ehebrecher verbrannt werden, bekommt aber am Ende Reisegeld und kann nach Paris zurückkehren. Dies Alles ist eine lose Erfindung auf Marot's Rechnung. Das Publikum gab Zeichen des Mißfallens.

Elle est folle, Com. Vaud. in 2 Akten von Melesville. (Bereits ins Deutsche übersetzt.)

Der Stoff ist den Memoiren eines englischen Arztes entlehnt, und hinlänglich auch in Deutschland bekannt, daher er hier nicht mitgetheilt wird. Das Pariser Publikum fand Längen in diesem Drama, mehres ward nicht recht deutlich, aber dennoch ward es mit großem Beifall aufgenommen, und die Wirkung von der Bühne herab war so groß, daß sie die Kritik

vollständig entwaffnete. Vieles davon kommt auf Rechnung der trefflichen Leistungen der Schauspieler.

Lord Harleig spielte Herr Volnys; Mad. Thénard die Lady Anna, und Nelly, Marwel und Wilkins, waren in den Händen der Dem. Stéphany, und der Herren Hyppolite und Fonteray. Der ältere Lepeintre, einer der beliebtesten Schauspieler des Vaudeville, trat wieder als Doktor Pollack auf. Nachdem der Autor verlangt worden war, rief man die Genannten hervor. Seit vielen Jahren war kein Stück mit solchem Fleiße einstudirt und mit solchem Erfolge gegeben worden.

Die Dekorationen waren neu und zierlich.

Februar.

Les pages de Bassompiere, Com. Vaud. in 1 Akt, von Desverger, Varin und Etienne Arago, (dem Direktor dieses Theaters).

Das Stück wurde zu Volnys Benefiz gegeben. Vorher spielte man die Haydn'sche Symphonie mit Kinderinstrumenten, welche die Pariser nicht goutiren wollten. Man schrie dazwischen „das neue Stück!" Hierauf wurde ein zu langer Zwischenakt gemacht, den die Nachlässigkeit des Garderobiers verschuldete, der den Schauspielern unvollkommene Kostüme auf die Plätze gelegt hatte. Das Publikum wurde immer lauter, und das Schicksal des neuen Stücks hätte sehr leicht dadurch getrübt werden können. Endlich nahm dieses seinen Anfang, und der Lärm legte sich.

Es spielt im Jahre 1621, als Ludwig XIII. Montauban belagerte. Der seiner Liebschaften, wie seiner Tapferkeit wegen vielberühmte Marschall Bassompiere hat einen schönen Pagen bei sich, der sich Arthur nennt, bald darauf folgt ihm ein Anderer, der Olivier heißt. Ein Offizier, den Arthur im Vorbeigehen stößt, ist die Ursache eines Duells, und Bassompierre schlägt sich für seinen Pagen. Der Großprofoß kommt dazu, und da Duelle verboten sind, werden beide Duellanten arretirt. Der Vorfall hat Lärm im Lager erregt, und der König selbst erscheint bei

seinem tapfern Marschall, und bietet ihm Verzeihung an, macht aber zur einzigen Bedingung, daß er ihm den Pagen überlasse. „Ihr habt eine große Zuneigung für den jungen Menschen gezeigt“, sagt er, „indem Ihr Euch für ihn schluget, und ich will ihn daher von Euch entfernen, damit Ihr nicht wieder in den Fall kommen möget.“

Bassompierre, der sich nicht zu helfen weiß, sagt: er habe zwei Pagen, die ihm beide gleich lieb sind, und bittet den König, er möge einen wählen; dies gibt Veranlassung zu einigen hübschen Scenen.

Die Pagen, die Niemand anders als zwei Geliebten des Marschalls sind, wetteifern nun miteinander, sich der Wahl des Königs zu entziehen. Es ist Marie d'Entragues und Françoise Julie Clotilde Antoinette Vermandois, die schöne Nähterin genannt. Endlich kommt es sogar zwischen Beiden zum Duell, Arthur verwundet Olivier, und der Großprofoß erscheint wieder, um sie gefangen zu nehmen. Nun ergibt sich, daß Julie Vermandois die ihm bestimmte Braut ist. Der Marschall erklärt sich zu gleicher Zeit für Maria d'Entragues, deren Freiheit er alsbald erhält. Als nun der König kommt, um seinen Pagen abzuholen, stellen ihm der Marschall und der Großprofoß ihre Frauen vor.

„Meine Herren“, sagt der König hierauf, „die Hochzeit soll gefeiert werden, wenn Montauban genommen seyn wird.“

„Es ist gut, daß die Veste sich so tapfer hält“, erwidert hierauf Bassompierre, dem es nicht sehr darum zu thun scheint, eine Frau zu nehmen, und den schönen Pagen Arthur so schnell zu vergessen.

Erfindung, Intrigue, Charakterzeichnung sucht man vergebens hier, aber die Feinheit in den Einzelnheiten und das gute Spiel machen, daß solche „bluette de bon gout“ dennoch ihr Publikum befriedigt. Alle Rollen waren mit den berühmtesten Schauspielern dieses Theaters besetzt. Die beiden Pagen waren die Damen Albert und Thénard, die mit gewohnter Grazie und Einsicht sich dieser Aufgabe entledigten.

März.

Les gants jaunes, Vaud. 1 Akt von Bayard.

Arnal feierte seinen Triumph in der Hauptrolle als Anatole. Anatole war Tänzer der großen Oper, verliebt sich dort in die Noblet und Montessu, blickt zu sehr nach ihnen während des Tanzes, vergißt sich auf der Scene, das Publikum pfeift ihn aus, und er verläßt das Theater, um Tanzmeister zu werden. Nun sehen wir ihn in Feuer und Flammen für eine seiner Schülerin, der holden Baptistine, der Nichte der Madame Durand, die ihm sein kleines Hauswesen besorgt. Er ist ganz glücklich, nur eine dünne Bretterwand scheidet ihn von seiner Geliebten, die er Nachts seufzen hören kann. Eines Tages, als er eben mit Mad. Durand und seiner Geliebten gar anmuthig geschwatzt hat, und eben ausgehen will, stürzt eine Frau in sein Zimmer mit dem Rufe: Retten sie mich! Wenn er uns sieht, sind wir Beide des Todes! und hiemit schlüpft sie in Anatole's Schlafgemach, der ganz versteinert da steht. Kurz darauf erscheint ein barschaussehender Mann, zeigt ihm ein Paar gelbe Handschuhe, und sagt ihm kurz: Probiren Sie diese! Und da er sich sogleich für einen gewesenen Hauptmann der Gendarmerie zu erkennen gibt, und schwört, einen Jeden, der ihn böse macht, in Stücken zu zerhauen, so entschließt sich Anatole, die Handschuhe zu probiren. Sie passen ihm aber nicht und diesem Zufall verdankt er Remy's Vertrauen, so heißt nämlich der Andre. Er hatte lange schon Verdacht gegen seine Frau, und war plötzlich in ihr Zimmer eingedrungen. Zwar fand er sie allein, aber er rollte und verdrehte dennoch so gräßlich die Augen, daß die Frau Angst bekam, fortlief und ihn einschloß. So gerieth sie durch Zufall in Anatole's Zimmer, während ihr Mann ein Paar gelbe Männerhandschuhe auf dem Sopha fand, und mit diesen Beweisen seines Verdachtes die Thür sprengte, und der entflohenen Frau nachlief. Man kann denken, in welche Verlegenheiten der arme Anatole jetzt geräth. Da gibt es Nachforschungen des Gatten,

Klätschereien der Mad. Durand, Eifersüchteleien der kleinen Baptistine, und endlich den eigentlichen Urheber der ganzen Verwirrung, einen Vetter der Mad. Remy, der sich mit ihm duelliren will, weil er seine Cousine aus seinem Fenster in des Tanzmeisters Schlafzimmer entdeckt hat. Endlich erblickt auch Baptistine die Fremde bei Anatole, und von Eifersucht getrieben ruft sie die Tante und diese den Gendarmen herbei. Unterdessen erklärt man sich, und Baptistine und Isidor, von ihrem Argwohn geheilt, bieten selbst die Hand, Mad. Remy fortzuschaffen, damit sie sich zu ihrem Vater begeben könne. Der Gefoppte ist nun der Ehemann, der Niemand findet; Anatole heirathet Baptistine aus Dankbarkeit, und trägt sich Isidor als Zephyr an, da er hört, daß er Direktor des Theaters in Bordeaux sey, welcher Tänzer engagiren will.

Während der ganzen Vorstellung hörte das Lachen nicht auf; aber wer Arnal kennt, weiß auch, wie er die Hauptrolle in diesem Stücke durchgeführt hat. Er trug eine schwarze Halsbinde, weiße Weste, graue Pantalons, weiße Strümpfe und Schuhe und einen Schlafrock; später einen blauen Frack und Hut. Ich gebe sein Costüm deßhalb an, um zu zeigen, daß hier von keiner Carricatur die Rede war; die übrigen Costüme waren eben so gewöhnlich.

April.

Anacharsis ou Ma tante Rose, Vaud. in 1 Akt von Brazier, Théaulon und de Courcy.

Unser Anacharsis ist nicht der griechische Philosoph auf Reisen, sondern ein Spaßvogel, der Paris und seine Vergnügungen liebt. Eines Morgens erwachte er mit 10,000 Franken Schulden. Er macht sich nicht viel daraus, aber die Gläubiger quälen ihn. Um diesen auszuweichen und seiner Gefangennehmung vorzubeugen, reist er auf das Schloß seiner Tante, Demoiselle Rose von Varnal, welche reich ist, daher nicht Schulden machen darf, und immer nur noch reicher wird. Die Tante ist noch unverheirathet,

und Anacharsis formirt das Plänchen, ihr einen Gatten zu verschaffen und sich 10,000 Franken als Lohn zu bedingen. Nun sucht er überall einen Onkel für seine Tante. Er wendet sich an verschiedene Leute; er holt Reisende von der Straße; da erklärt Tante Rose mit einem Mal, daß sie schon verheirathet sey, aber mit wem? — Mit seinem Freunde Bremont, und Bremont hat schon alle Schulden seines geliebten Anacharsis bezahlt. Anacharsis umarmt Bremont, und so endigen die Abenteuer der Tante Rose.

Man sieht, daß hier kein großer Aufwand von Witz und Erfindungskraft gemacht worden ist, allein Arnals Spiel als Anacharsis hat das Ganze vom Falle gerettet. Am Schlusse that er einigen Neugierigen den Gefallen, den Namen des Autor-Kleeblatts zum Besten zu geben.

Mai.

La chasse aux Maris, Vaud. in 1 A. von Louis Lurieu und Solard.

Die Idee, die diesem Vaudeville zum Grunde liegt, ist nicht neu, aber man hätte sie auf eine pikante Weise wieder beleben können. Dies ist hier nicht der Fall.

Die Jagd, von der hier die Rede ist, vollzieht eine gewisse Madame Barbeau, welche drei Töchter hat, Juliette, Louise und Naida, und einen Nachbar, Herrn Mauviette. Die gute Frau sucht Männer für ihre Töchter, und der gute Nachbar sucht Miether für seine Wohnungen. Da erscheint eines Tages ein schöner eleganter Herr aus Paris, der Achill Raimond heißt, wie er und sein Paß besagen. Mauviette ist hoch erfreut, denn man schreibt ihm, daß sein Gast ein Millionair sey. Madame Barbeau überhäuft ihn mit Höflichkeiten, weil sie hört, daß er noch unverheirathet sey. Sie stellt ihm drei Töchter vor, allein noch ehe sie die Jagd nach einem Ehemanne beginnt, hat er schon die Jagd nach jungen Mädchen begonnen. Er hat nämlich mit allen drei Töchtern der guten Madame Barbeau schon

Liebeshändel gehabt. Man kann denken, welchen Eindruck diese Entdeckung in dem Hause hervorbringt. Er wird aber noch verstärkt durch das Erscheinen des Gerichtsdieners Pivert, der mit Protesten, Verhaftsbefehlen und andern artigen Papierchen in der Tasche auftritt. Er soll Herrn Achill Raimond, den Millionair, arretiren. „Aber ich bin gar nicht Achill Raimond,“ erwidert der Gastfreund des Herrn Mauviette; „hier lesen Sie. Ich heiße Prosper Loiseau.“ — „Prosper Loiseau, schon gut! Ich habe eine Schuldforderung an Sie von 15,000 Franken. Auf Gesuch der Madame Barbeau, der Schwester des Herrn Cotineau, meines rühmlichst bekannten Confraters . . . .

Nun sehe man einmal die Verwirrung. Madame Barbeau, Herr Loiseau, die drei Dem. Barbeau, Herr Mauviette . . . .

„Wie, Sie sind nicht Millionair? — Wie, Sie sind die Mutter von diesen Damen? — Was, Sie heißen nicht Raimond? — Sie wären Herr Prosper Loiseau? — Wer soll nun meine Tochter heirathen? — Wer wird mir meine Miethe bezahlen, wer meine Vorschüsse wieder geben? . . .

Der Pariser Fashionable allein verliert den Kopf nicht in diesem kritischen Momente. Er zieht die Mutter bei Seite und beweist ihr deutlich, daß er mit ihrer ältesten Tochter in solchen Verhältnissen gestanden habe, welche die Heirath nothwendig machen; und die Mutter willigt ein und macht aus ihrem Schuldner ihren Schwiegersohn. Hier ist die Ehemänner-Jagd zu Ende. Man muß aber gestehen, daß sie ziemlich schlechtes Wildbret geliefert hat. Das Stück wurde übel aufgenommen. Selbst Arnal konnte aus dem Prosper Loiseau, der für ihn geschrieben war, nichts machen.

Les Boudeurs, Com. in 3 A. mit Couplets von Alexander Longpré.

Les Emigrés en 1830 hat einen sehr pikanten Artikel, den Herr Laurencin in ein Journal einrücken ließ. Der Verfasser dieses Stücks muß ihn gelesen haben, und hat ihn nur dahin

verändert, daß er die Zeit nach 1835 verlegte. Diese Boudeurs sind, wie man wohl begreifen kann, Privilegirte der Restauration, welche durch die Julirevolution sich wieder zurückgesetzt sehen, und nun den Bürgerkönig dadurch zu ärgern glauben, daß sie ihm keine Besuche abstatten, nicht auf dem Tuilerienball erscheinen rc. rc. Es läßt sich wohl vierzehn Tage hindurch trozzen, auch wohl einen Monat, zwei Monate, aber ein Jahr, zwei Jahre, ein ganzes Leben hindurch — das ist eine traurige Geschichte, wenn man weiß, daß man glücklich und reich in Paris leben kann, und sich auf ein einsames Schloß in der Provinz zurückziehn muß. Mitten unter diesen Altadligen, die so einsam auf dem Lande leben, um die Fehltritte der alten Dynastie zu beklagen, findet sich ein geschickter Mann, der bald die Ursache der Traurigkeit seiner Freunde erräth und beschließt, diese Boudeurs auf bessere Gedanken zu bringen. Dabei hat er auch noch ein Privatinteresse. Er [illegible] daß sein Neffe eine junge Erbin aus der Familie der Boudeurs heirathe. Ein Hauptumstand, worauf er seine unschuldige List stützt, ist die Ernennung eines Verwandten der Boudeurs zum Präsidenten des Ministerraths. Ein Cousin als Premierminister und nicht nach Paris gehen, um Orden, Anstellungen und Vermögen zu erhalten?... Nein, dieser Versuchung kann man nicht widerstehen. Der Troz unserer Boudeurs schmilzt nach und nach, und nach einigen Grimassen bitten sie um die Entrée in die Tuilerien und reisen nach der Hauptstadt festen Willens, eben so eifrige Diener der regierenden Majestät zu seyn, wie sie es der gefallenen waren.

Diese kalte Action wird von dem Charakter einer Madame Dugorget belebt, die ziemlich originell angelegt ist. Sie intriguirt nach allen Seiten, ist schwazhaft und führt ihren Mann bei der Nase. Sie wurde von Demoiselle Brohan mit einer solchen Verve gespielt, daß das Publikum nicht aus dem Applaudiren kam.

Mai.

Cathérine ou la croix d'or, Com. Vaud. in 2 A. von Melesville und Brazier.

(Bereits in's Deutsche übersetzt.)

Ein ziemlich unbekannter Schriftsteller, M. de St. Aignet, gab vor Kurzem eine Sammlung von Erzählungen heraus, worunter sich eine befand, welche den Titel: L'If de Croissey führte, rührenden Inhalts war, und sich gleich sehr dramatisch präsentirte. Es konnte nicht fehlen, daß die Vaudevillisten Jagd darauf machten.

Hier ist [illegible] Inhalt:

Wir sind [illegible] Anfange des russischen Feldzugs. Ueberall werden junge Leute zu den Fahnen gerufen. In Croissey lebt eine friedliche Familie. Es ist der Pächter Maurice, seine Schwester Catharina und eine Freundin Louise, die er in's Haus genommen. Eines Morgens w[illegible]er Befehl verkündet, daß Croissey eine Anzahl Krieger zu stellen habe; es wird geloost, Maurice hat Nro. 1 und ist gezwungen fortzuziehen; Catharina und Louise weinen. Ein alter, lustiger Sergent tröstet sie und heitert die Rekruten auf. „En avant!“ ruft er, „l'Empereur est pressé, il ne faut pas le faire attendre!“

Catharina kann jedoch den Verlust ihres Bruders nicht ertragen; wäre sie reich gewesen, so hätte sie einen Stellvertreter erkauft; jetzt aber ergreift sie ein kleines goldenes Kreuz, worin Haare von ihrem Vater verschlossen sind, und ruft: „ich schwöre auf dieses Kreuz, daß ich dem meine Hand reichen will, der für Maurice in's Feld zieht, und auf ihn warten will, bis er nach Hause kehrt.“

In dem Augenblicke nun, wo die Rekruten abziehen sollen, erhält Catharina einen Brief: sie möge das Kreuz nur dem Sergeanten übergeben, denn der Stellvertreter für ihren Bruder sey gefunden. Er wolle sich jedoch nicht nennen und verlange nur, wenn er einst sich ihr mit dem Kreuze zeigen würde, die versprochene Hand als einzigen Lohn.

Anfänglich will Maurice dies Opfer schwesterlicher Liebe nicht annehmen; der Sergeant aber erhält das Kreuz und zieht ab. Nach einigen Jahren sind die Alliirten in Frankreich. Als man sich vor den Thoren von Paris schlug, wurde Alles ohne Unterschied zu den Waffen genommen, und auch Maurice, der nun verheirathet war, konnte nicht zurückbleiben. Nach einer kurzen Campagne, während welcher er in manche Gefahr gerathen war, kam er in seine ländliche Wohnung zurück, um seinen Pflug wieder zu ergreifen. Maurice kam nicht allein, er brachte einen Kriegskameraden mit, dem er das Leben dankte, seinen Lieutenant, einen jungen, tapfern Offizier, [illegible]r traurig und finster war. Karl, so hieß er, wollte nur durch Croissey passiren, um sich in irgend einen Winkel zurückzuziehen und dort über Frankreichs Loos und das seinige zu trauern. Dieses Vorhaben thut Maurice leid. Er wollte ihm seine Dankbarkeit bezeigen. Er hoffte, daß er es annehme[illegible]de, mit ihm bei seiner Familie zu wohnen, ein Mitglied dieser Familie zu werden. Ist Catharina nicht jung und hübsch? Würde sie nicht eine angenehme Gattin seyn? Karl pflichtet Maurice in diesem Punkte bei. Es scheint, als ob er das Mädchen lieben könnte. Aber wird sie ihn wieder lieben? Catharina, welche bereits gehört hat, daß der junge Offizier ihrem Bruder das Leben rettete, sieht ihn gern. Aber in dem Augenblick, als sie daran denkt, ihm anzugehören, fällt ihr der Schwur ein, den sie auf das goldene Kreuz geleistet. Sie gehört dem an, der für ihren Bruder in's Feld zog. Ehe er nicht zurückgekehrt ist, darf sie sich nicht verheirathen. Es darf wohl nicht erst erwähnt werden, daß der, welcher vor ihr steht, derselbe ist, den sie erwartet. Karl war un glücklich, von seiner Familie verstoßen, und beschloß daher, Soldat zu werden. Er hatte Catharinens Schwur gehört und sich sogleich vorgenommen, einer Familie den nützlichen Dienst zu leisten und sich zugleich bei seiner Rückkehr eine süße Belohnung aufzusparen. Dieses Geständniß macht Catharina glücklich. Ihr Herz und ihr Gewissen sind beruhigt. Sie will das Glück

desjenigen machen, der sich zweimal für ihren Bruder geopfert. Aber Karl soll ihr nun ihr Kreuz wieder geben, das Pfand ihres Schwurs. Neues Leiden! Der Offizier hat es nicht mehr. Nun glaubt Catharina, daß das Ganze ein verabredeter Betrug mit ihrem Bruder sey. Sie weint, und obgleich ihr Herz darüber bricht, so erklärt sie dennoch dem jungen Offizier, daß sie nur dem ihre Hand reichen kann, der in dem Besitz jenes Pfandes ist.

Was sie noch mehr in diesem Vorsatze bestärkt, ist die Zurückkunft des alten lustigen Sergeanten, der lange Kriegsgefangener in Rußland war, und ihr das goldene Kreuz wiederbringt, da der Stellvertreter ihres Bruders geblieben ist. Nun ist sie überzeugt von Karls Betrug, der sich durch eine Lüge ihre Hand erschleichen wollte. Aber der alte Sergeant erblickt ihn kaum, als er ihn auch wieder erkennt. Es ist derselbe junge Offizier, den er für todt in Rußland gelassen hat. Die Hochzeit wird gefeiert und sie bleiben bei Maurice. Auch der alte Sergeant würde gern bleiben, aber sein Kaiser erwartet ihn in Elba.

Dieser alte Sergeant, obgleich er schon sehr oft auf dem Theater war, spielt dennoch eine interessante Rolle. Herr Lafont gab ihn ausgezeichnet. Mlle. Brohan war als Catharina im ersten Akte lustig, immer heiter, dabei leidenschaftlich, im zweiten hingegen zart und rührend. Sie brachte die Zuschauer zum Lachen und zum Weinen.

Cornaro ou le Tyran pas doux, Uebersetzung in 4 A. und in Versen des Drama „Angelo,“ von Dupeuty und Duvert. (Parodie von Hugo's: Tyran de Padoue.)

Schon im Titel lag ein lustiges Epigramm und dieses, so wie das Arrangement der Scene, erregte beim Publikum eine heitere Stimmung.

Mitten in einem Garten erhebt sich ein Pavillon, auf dessen Fronton ein Licht brennt. Seitwärts liest man auf einer Tafel:

„Dieses ist eine Illumination!“ Auf einer Bank schläft ein Bajazzo, den die Seiltänzerin Malaga, die Thisbe der Parodie, folgendermaßen einführt:

C'est le plus grand dormeur, de France et de Navarre,
Ce cadeau me fut fait, car c'est un vrai trésor.
Par un de mes anciens, de Dijon (Côte d'or),
Riche négociant ayant le privilège
De fournir le premier la moutarde au Saint Siège . . . .
. . . . Ce Dijonier, pour plaire aux amateurs,
Sait fabriquer un tas de petites liqueurs,
Et pour échantillon, en m'adressant cet ho[illegible]
Il m'envoya pour lui deux Sortes de rogomm[illegible]
L'un extrait de Lucrèce et l'autre de Tudor,
Le premier arphyxie et l'autre vous endort.

Der Tyrann von Padua ist i[illegible]n Jocrisse Cornaro, einen von seinen Renten lebenden Ge[illegible]rämer umgewandelt, der zu einem ausserordentlichen Feste in Tivoli gekommen ist, um seine Geliebte Malaga zu sehen. Aber seine Frau betrügt ihn, seine Geliebte betrügt ihn, wie in dem Stück von Victor Hugo. Malaga hat einen Geliebten, der Mollefo heißt; dieser liebt Madame Cornaro. Im Uebrigen folgen die Uebersetzer dem Originale Schritt vor Schritt. Ohne Mitleid und Nachsicht erscheinen hier alle Fehler des Originals. Der Zuschauer lacht über die unglaubliche Intrigue ohne Exposition, ohne Schürzung und ohne Auflösung, welche Hugo mit veralteten Theater-Coups, aus weggelegten Boulevards-Stücken entlehnt, ausschmückt. Im vierten Akte wird die arme Malaga ermordet; ehe sie stirbt, macht sie dem Publikum eine artige Reverenz und spricht folgende Worte:

„Messieurs, voici la chose: au théâtre voisin,
On a fait de cet homme un curieux coquin,
Ce farouche est censé tyranniser Padoue,
L'orsqu'au fond, de lui seul, tout le monde se joue.
Chacun le fait aller, ma parole d'honneur,

Comme l'on fait aller un pauvre remouleur.
Comment se fait-il donc que la foule s'y porte?
J'en conviendrai, Messieurs, l'objection est forte.
C'est que pour faire admettre une absurde action
Le drame s'est placé sous l'invocation
De deux noms protecteurs, anges de notre scène,
C'est Sainte Kitty Bell * et Sainte Célimène, **
La critique à leur vue expire sans écho,
On voit Mars et Dorval, on oublie Angelo.

Diese[illegible] wurde sehr beklatscht. Die Brohan gab mit Aufgebot [illegible]nzen künstlerischen Vermögens die Rolle der Malaga. Sie und die andern Darsteller der Hauptrollen wurden gerufen; Kränze fielen auf die Bühne, wie dieses bei der Darstellung des Originals im Theater français der Fall war, und der Tyran pas d[illegible] Lepeintre jeune) bedankte sich dafür beim Publikum in [illegible]zierlichen Couplet. Dieser Scherz wurde so gut aufgenommen, daß man am andern Tage auf dem Anschlagzettel nach dem Titel die Anmerkung las: Avec le couronnement de M. Lepeintre jeune.

Juni.

Le Roi, Com. Vaud. in 2 A. von Louis Lurine und Solar.

Nachdem wir mit der größten Aufmerksamkeit den zwei Akten dieses Stücks gefolgt waren, mußten wir mit allen Zuschauern gestehen, daß uns das Ganze ein Geheimniß geblieben ist. Es spielt zu den Zeiten der Ligue; von Kriegen und Kämpfen ist zwar nicht die Rede, desto mehr aber von Liebeshändeln. Wenn die Anlage so ausgeführt worden wäre, als die Einzelnheiten, so könnte man den Autoren nur Glück wünschen. Jetzt muß man sie fragen, was sie eigentlich gewollt haben. Heinrich

* Die Dorval in Chatterton.
** Die Mars im Misanthropen.

von Navarra führt Krieg in der Gegend von Stenoy. Um uns über die Zeit zu verständigen, müssen wir anführen, daß auch vom Cardinal von Bourbon die Rede ist. Während eines Waffenstillstandes beschließt Heinrich, welcher der Vormund der hübschen Charlotte, Erbin der Familie Lamarque ist, sie mit einem Grafen von * * * zu verheirathen. Hiedurch will der König diesen an seine Sache fesseln. Ebenso will ein Begleiter des Grafen, der Baron von Favenne, eine Gesellschaftsdame des Fräuleins von Lamarque heirathen. Dies sind zwei politische Ehen.

Zu dieser Handlung kommen noch al[illegible]nhandlungen von keiner großen Bedeutung. Der Graf v[illegible] * bemächtigt sich Stenoy's und übergibt es dem König, der, wie es scheint, ihm unter der Zeit ein anderes Geschenk gemacht hat. Es ist nicht möglich die zu verwickelte [illegible] sagende Intrigue, wie sie sich im Stück abspinnt, hier [illegible] zu geben. Das Ende vom Liede ist, daß zwei Ehemänner in einem bekannten schimpflichen Orden aufgenommen werden, obgleich man ni[illegible] sagen kann, wie und warum es geschehen. Durch einige zierliche Details und pikante Couplets hingehalten, hoffte das Publikum immer auf die befriedigende Entwickelung und auf die Lösung des Räthsels, und erst als jene nicht erfolgten, brach sein Unwille los. Die Thenard und Beranger spielten die beiden Frauen, Lafont den König. Warum dies Stück „der König" heißt, konnte Niemand vor der Vorstellung, noch nach derselben sich erklären.

Théâtre des Variétés.

Januar.

Le Tapissier, Com. in 3 A. mit Couplets, von Ancelot und de Comberousse.

Ein junger Tapezierer hat ein Schloß auf dem Lande zu möbliren; er verliebt sich dabei in die Besitzerin, einer Dame

von Adel, und seine junge Frau wird von mehreren Herren intri-guirt, daraus entsteht ein höchst verwickelter, schleppender Roman, dessen Herzählung sehr weitläufig, ja unmöglich wäre, da Man-ches, besonders im ersten Akte, für die Zuschauer dunkel blieb. Die meiste Lust erregte eine Scene à l'ombre chinoise am Ende des zweiten Aktes, die als eine neue Erfindung im Reiche des Lustspiels gelten konnte. Die Baronin, Besitzerin des Schlos-ses, macht ihre Nachttoilette am Fenster; ihr Schatten zeichnet sich auf dem Vorhange ab, und das Publikum wohnt auf solche Weise dem [illegible]cher der Dame bei.

Das [illegible] sehr gut gespielt, es liegt aber etwas Mißfälliges d[illegible] das dem Publikum keinen einstimmigen Bei-fall entlocken konnte. Die weibliche Hauptrolle war in den Hän-den der Dem. Jenny Colon; der Tapezierer war ursprünglich für Vernet bestimmt, d[illegible] erhielt ihn ein junger talent-voller Künstler, Herr Br[illegible]

L'autorité dans l'embarras, Com. Vaud. in 1 A. von Jaime und de Comberousse.

Diese embarassirte Autorität ist Herr Patoche, ein Dorf-schulze im südlichen Frankreich, ein vom Volk Erwählter, ein närrischer aber herzlich guter Kerl. Er thut Gutes, wo er kann, und da er keine Kinder hat, so hat er ein hübsches Mäd-chen, Madine, als Tochter angenommen. Wie er nun Madine eben verheirathen will und in seiner Schärpe als Schulze die Ceremonie zu vollziehen gedenkt, erscheinen plötzlich „Embarras" in großer Menge. Da gibt es Muhmen und Gevatterinnen, welche klatschen, und der Küster hat ein an der Kirche ausgesetz-tes Kind gefunden. Man glaubt den Vater in einem räthsel-haften jungen Menschen gefunden zu haben, der seit einiger Zeit in der Gegend sich herumtreibt. Man verhört ihn und er erklärt, Madine sey seine Frau und Mutter des Kindes. Sie hatte sich mit einer Freundin einige Zeit in Paris aufgehalten

und dort soll sie die Verbindung mit ihm eingegangen seyn. Man kann sich denken, welche Verwirrung hereinbricht.

Der junge Mann ist jedoch reich und hat im Sinne, Madine als seine Frau zu sich zu nehmen; er verspricht dem Schulzen die ganze Gegend glücklich zu machen und gibt ihm vorläufig dazu einen Wechsel von 100,000 Francs. Wer so großmüthig und reich ist, muß auch geschätzt werden, und der Schulz willigt in die Ehe seines Pflegekindes, nur Madine kann sich nicht zufrieden geben und weint. Da läuft mi[illegible] Male der Bräutigam Madinens herbei und Alles [illegible] Der räthselhafte Fremde ist ein Wahnsinniger, [illegible]uenzimmer, denen er begegnet, für seine Gattinnen, alle [illegible]der, für seine Kinder ausgibt. Die Unschuld des Mädchens ist anerkannt und die Hochzeit mit ihrem besti[illegible] Bräutigam wird vollzogen.

Die Rolle des Wahnsi[illegible] sehr schwer darzustellen. Odry gab den Dorfschulzen u[illegible]chlich mit komischer Laune ausgestattet. Am Schlusse redet er das Publi[illegible]n, wodurch er eine köstliche Wirkung hervorbrachte. De[illegible]t war Madine; sie ist Anfängerin, die zu schönen Ho[illegible]gen berechtigt. Den Wahnsinnigen spielte Herr Alexan[illegible], am ersten Abend etwas unverständlich, welches dem Stücke hätte nachtheilig werden können.

Rechts vom Zuschauer war ein ländliches Haus, gegenüber ein städtisches mit der Aufschrift: Mairie. Hinten eine gebirgige Gegend mit practicabeln Wegen.

Odry hatte graues Haar, eine weiße Halsbinde, Jabot, Weste mit zwei Reihen, hellbraune Pantalons, unten zugeknöpft, weiße Strümpfe und Schuhe, ein schwarzes Kleid, runden Hut und dreifarbige Schärpe.

Der Wahnsinnige ging im schwarzen Ueberrock, in Stiefeln, weißen Pantalons, schwarzer Atlasweste u. s. w.

Madine im zierlichen Brautanzuge von weißer Gaze und Atlas.

Februar.

Le bal des varietés, folie-vaud. in 2 Tableaux von St. Georges und Leuven.

Von allen Bällen in Paris war sonst der Ball der Varietés der besuchteste. Jetzt fehlt es ihm nicht an Concurrenten, die ihm den Rang streitig machen. Hier vereinigte man sich sonst, um die lustigen Abende des Carnevals zuzubringen, hieher begab sich die [illegible]hme und reiche Jugend aus den glänzenden Salons, u[illegible]gnito allen durch den Gebrauch geheiligten Thorheiten [illegible]

Das vo[illegible] Vaudeville, welches diesem Balle sein Entstehen verdankt, zeigt uns in der ersten Scene einen Salon des Restaurants Petron. Eine Bande Pierrots fällt hinein und bemächtigt sich eines Abe[illegible]elches ein Commis aus den „deux Magots" für sich [illegible]t. Es ist Herr Corniquet, ein armer Teufel, der a[illegible]ystificationen zur Beute wird. Er hatte i[illegible] an diesem Abend eine Modehändlerin zu bewirthen, e[illegible]ge, schöne Wittwe, die mit den Mädchen ihres Ladens den Ball der Varietés besucht. An der Spitze der Pierrots befindet sich Anatole, ein junger Mensch, der sich große Mühe gibt, seine hunderttausend Franken jährlich an den Mann zu bringen, und dabei alle armen Teufel, von der Art Corniquets, wenn sie ihm in den Weg kommen, tüchtig anlaufen zu lassen. Einst schon begegnete er ihm, und von diesem Augenblicke an wurde er der Vampyr, der böse Dämon des armen Commis. Er verfolgte ihn überall und quälte ihn auf alle Weise. An diesem Abende aber hält er es sogar für seine Pflicht; denn jene Modehändlerin, Madame Fabry, welche Corniquet tractiren wollte, ist die Freundin seines Freundes, des empfindsamen Albert, der sich mit ihr aus Verzweiflung eingelassen hat, seitdem er eine Gespielin seiner Schwester, die er zärtlich liebte, nicht mehr sieht. Nun kommt der theatralische Zufall, das mächtige Fatum!

Jenes zärtlich geliebte Mädchen ist Corniquets Cousine und Braut, die von ihren Eltern, ehrlichen Pächtern aus der Normandie, gerade auf den Ball der Varietés geführt wird. Clara sieht hier ihren Geliebten Albert wieder und Mad. Fabry, die eine ganz vortreffliche Frau ist, findet es ganz natürlich, daß ihr junger Freund zu seiner ersten Liebe zurückkehrt; sie veranstaltet daher eine Zusammenkunft des Pärchens. Nun aber werden dem armen Corniquet tausend Possen gespielt. Man ißt ihm zuerst Alles vor der Nase weg, was er b[illegible], und wie er nun verzweiflungsvoll einen Menschen [illegible]lchem er seine Wuth auslassen ka[illegible] geräth e[illegible]ister, der ihn noch dazu für seine Impertine[illegible] hera[illegible] Unter andern losen Streichen, hängt Anatole seinem großen Affen einen Domino um, und führt ihn auf den Ball, wo ihn Corniquet für Mad. Fabry hält. Am Ende muß er es ruhig hinnehmen, daß Albert sein Cousinchen ihm wegfischte, und er hat nichts vom ganzen Abend, den er so vergnügt hinzubringen gedachte, als Händel, Aerger und ein Duell. Der Affe reißt ihm zum Schlusse noch eine Perücke vom Kopf, die ihm das Aussehen eines jeune france gab. Alle Andern tanzen, singen und lachen, und beschließen das Stück in Jubel und Fröhlichkeit.

In Deutschland sind dergleichen Faschingspossen wie die Pagenstreiche, der Pachter Feldkümmel, wo ein närrischer Kautz das Opfer der Lustigkeit der Andern wird, seit Kotzebue fast verschwunden.

Die äußere Ausstattung, z. B. die Schlußscene, welche den Ball der Varietés vorstellte, war überaus exact und glänzend besorgt worden.

Dem. Pauline war als Mad. Fabry in einem wunderschönen Fantasie-Kostüme, und die liebliche Dem. Pougaud gab das züchtige Landmädchen, welche von ihren einfältigen Eltern auf den etwas stark verrufenen Ball der Varietés geführt wird. Vernet war als der gefoppte Corniquet zwar trefflich; doch war er wohl ein wenig zu alt für diese Rolle.

Die erste Bekanntschaft Anatoles und Corniquets füge ich noch bei, wie sie im Stücke erzählt wird. Anatole tritt in den Laden „aux deux magots," und findet seinen Mann am Schreibtisch sitzend. „Ist Ihr Herr Bruder zu Hause?" fragt er ihn. — „Mein Herr, ich habe keinen Bruder." — „So könnte ich vielleicht Ihren Herrn Associé, sprechen?" — „Mein Herr, ich habe keinen Associé." — „So täuschen Sie das Publikum." — „Wie? ich sollte das Publikum täuschen?" — „Ja, denn sie schreib[illegible] Schild „aux deux magots" und jetzt wollen Sie [illegible] seyn!" —

Le c[illegible], o[illegible] amours [illegible] nuit, Vaud. in 3 A. von Duverger, Varin und Lubis.

Nach der Poetik jener Vaudevillisten, welche die Sitten der Grisetten und Studenten schildern, muß immer dem „guten Jungen," dem alles nach Wunsche geht, ein obligater Unglücksvogel an die Seite gestellt werden, auf den Ungemach von allen Sorten hereinströmt. So hat das Autortrio auch in diesem Stücke zwei Freunde, Raymond und Blondeau, erfunden, die sich in obiger Weise zu einander verhalten. Wer in den Vaudeville-Gesetzen ein wenig bewandert ist, wird sogleich wissen, daß Raymond der Glückliche, Blondeau der Unglückliche des Pärchens ist. Beide wohnen zusammen, man gelangt aus dem Zimmer des Einen in das des Andern. Raymond hat Glück bei Damen; eine Baronin zeichnet ihn aus; der arme Blondeau mußte sich mit der sentimentalen Parfümeriehändlerin Themire begnügen, die an ihm einen guten Fang zu machen glaubte; wie er nun endlich ihren belästigenden Nachstellungen sich entziehen will, flieht er zu seinem Freunde Raymond. Er hat aber auch noch einen guten Grund dazu, denn man hat ihm eine Partie mit der Tochter eines Spielzeugfabrikanten Baget aus Angouleme vorgeschlagen, der direct nach Paris gekommen ist, um seine hübsche und naive Clemence mit Blondeau zu verheirathen.

Dieser, um seinem Schwiegervater eine gute Meinung von sich beizubringen, empfängt ihn in seines Freundes Zimmer, während eine Menge junger Freunde in dem seinigen auf seine Kosten frühstücken. Aus dieser unschuldigen List entstehen nun aber eine Menge Verwirrungen und Verdrießlichkeiten für ihn. Zuerst kommt Themire dazu, die jetzt mit Raymond in einem zärtlichen Verhältniß steht. Sie erfährt von Blondeau's A[illegible]ten auf die Hand der schönen Clemence, und weint und klagt. Der alte Spielzeugfabrikant wird wild und tobt, und nur mit Mühe wird die Ruhe wieder hergestellt. Nun aber will dieser Blondeau, der jetzt den Libertin spielt, sich bei der Baronin anstatt Raymonds einführen; aber er ahnet nichts davon, daß dieser längst Befehl erhielt, nicht zu kommen, und daß er an einem fürchterlichen Abgrunde stehe. Nun tragen sich vielerlei Handlungen neben einander zu:

1) Vater Baget, der seine Tochter in's Schauspiel führt, im Zwischenakte ohne Contremarke hinausgeht und dann Händel bekommt.

2) Blondeau und Raymond, die einer Schönen nachlaufen und sich plötzlich Themiren gegenüber befinden, wo Blondeau seinen künftigen Schwiegervater verläugnet und ihn von Gendarmen fortführen läßt.

3) Blondeau, der zur Baronin schleicht und dort von ihrem Gatten und der Dienerschaft unsanft empfangen und zum Fenster hinausgeworfen wird.

4) Raymond, der indessen beim Nachhausegehen die arme kleine Clemence trifft, die sich nicht zurecht finden kann, und die er indessen in Blondeaus Zimmer einquartirt.

Im dritten Akte dringt Themire in Blondeaus Zimmer ein, wo sie Clemence findet. Sie überredet sie mit ihr zu tauschen, und verschließt sie in des glücklichen Raymonds Zimmer. Dies Quiproquo entzweit die beiden Freunde, und um ernsten Folgen vorzubeugen, öffnet endlich Themire die Thür und macht den Vorschlag: Raymond solle Clemence heirathen, deren Ruf nun

gefährdet sey, Blondeau habe aber sein ihr gegebenes Wort zu halten. Der alte Baget ist gefällig und willigt ein, und Blondeau, den die Sucht nach Abenteuern noch nicht verlassen hat, tröstet sich damit, daß seine etwas übertragene Hälfte hübsche Arbeiterinnen hält.

Die Abenteuer in diesem Stück entrollen sich ungezwungen und gefällig vor den Augen der Zuschauer; alles ist dabei natürlich und wahr, und daher amüsirt man sich.

Gespielt wurde gut. Ein junger Schauspieler von den Folies dramatiques gab den Blondeau, der ursprünglich für Odry geschrieben zu seyn scheint. Mamsell Flore war als Parfümistin trefflich, obgleich diese Schauspielerin immer ein wenig über die Wahrheit hinausgeht. Die junge Clemence ist ein Mädchen von Erziehung, die den Flügel spielt, und bei jeder Gelegenheit den Refrain einer Romanze zum Besten gibt, womit ihr Gedächtniß vollgepfropft ist. Diese kurze, aber originelle Rolle wurde von Mamsell Atala Beauchene gegeben.

März.

Marmitons et Grands seigneurs, Baud. in 1 Akt von Sauvage und de Lurien.

Ein kleiner deutscher Fürst hat sein Vermögen in Paris verschwendet, und kehrt jetzt wider Willen in seine Residenz zurück, um dort zu sparen. Hier kommt er auf den Gedanken, einen mächtigen und reichen Fürsten einige Zeit bei sich zu bewirthen, um auf diese Weise seine Freundschaft und dadurch seine Geldunterstützung zu erhalten. Er kommt auf den Gedanken, sein Schloß in ein Gasthaus und seine Hofleute in Kellner, Köche u. dgl. zu verwandeln. Aber ein Verräther hinterbringt diesen Plan dem reichen Fürsten. Dieser, der gern lacht, beschließt nun einen Viehhändler Namens Plumb mitzunehmen, der sich für ihn ausgeben soll.

Man kann leicht denken, was es da für Quiproquo's gibt. Endlich wird die doppelte Mystifikation entdeckt, und der junge,

leichtsinnige Fürst erreicht seinen Zweck, indem ihm Plumb eine Million für die Erlaubniß gibt, durch sein Land eine Eisenbahn anlegen zu dürfen.

Dieses lockre Stück erhielt Gnade durch die geistreichen Details und die vielen politischen Calembourgs und Epigramme, von denen es voll ist.

La Fille de Robert Macaire, Melod. in 2 Akten von Maillan und Barthelemy.

Eine Faschingsposse, als Fortsetzung der Pariser Lieblings-Burleske: Robert Mac[illegible] l'auberge des adrets. Hier befreit die Tochter des [illegible] ihren Vater aus dem Bagno, verstellt sich als Nachtwandlerin, und lockt einen reichen Commissär aus seinem Schlafgemach, damit ihm 50,000 Franken, die er bei sich hat, gestohlen werden können. Der Räuber Macaire selbst, der sich für einen preußischen Grafen ausgibt, verheirathet hierauf seine Tochter mit dem Commissär und will ein ehrlicher Mann werden. Aber ein Mohr, den er bei sich hat, und der das Stehlen nicht lassen kann, verräth ihn. Er wird verfolgt, springt in's Wasser, wird als Weißer herausgezogen, und mehr dergleichen Possen. Am Schlusse sagt Macaire: Qu'on s'embrasse et qu'ça finisse! und alle stimmen eine Hymne nach der Melodie von God save the King an.

Diese Fortsetzung konnte jedoch nicht den Beifall des die Veranlassung gebenden Stückes erhalten.

La bande joyeuse, Vaud. in 1 Akt von Madame Gibou.

Ein ganz schlechtes Machwerk, das ausgepfiffen wurde, und dessen Inhalt nicht verdient, näher berichtet zu werden. Madame Gibou ist selbst die Heldin einer höchst komischen Faschingsposse, die von Vernet unvergleichlich dargestellt wird.

April.

Une femme est un diable, vaud.-anecdote in 1 Akt von Leuven und Deforges.

In einem Dorfe der Nieder-Bretagne lebt ein alter, buckliger und zitternder Bauer, Vater Putois geheißen. Dies ist

der Hexenmeister der ganzen Umgegend. Alle fürchten ihn und schmeicheln ihm, und fragen ihn um Rath. Selbst Douaniers wollen von ihm Mittel kennen lernen, die Schmuggler einzufangen.

So kommt auch ein einfältiger Bauer zu Putois, der sich dem Teufel verschreiben will, um reich zu werden. Der Hexenmeister gibt ihm dazu Mittel an die Hand, und zieht ihn bis auf den letzten Heller aus. Allein während der Beschwörung will der Zufall, daß eine Base des Bauern anlangt; es ist eben ein furchtbares Ungewitter, un[illegible]uer hält das junge Mädchen für den Teufel. Dies aber [illegible] hinter die Schliche des Hexenmeisters, zwingt ihn das Geld herauszugeben, und entdeckt zugleich, daß er selbst einen falschen Höcker habe, um auf diese Weise Contrebande über die Grenzen zu schmuggeln. Diese Idee ist so kalt und trocken ausgeführt, daß sie keinen Eindruck hervorbrachte.

Le père Goriot, Com. Vaud. in 5 Akten, nach Balzac's Roman von Théaulon, Jaime und de Comberousse.

Balzac nahm den Stoff zu seinem Romane aus alten Theaterstücken, die wenig mehr bekannt sind, und wußte seinen Raub durch anziehende neue Details und Ausmalungen gegenwärtiger Verhältnisse zu verbergen und zu entschuldigen. Jetzt aber, wo man diesen Roman wieder, in ein Vaudeville verwandelt, auf das Theater gebracht hat, kann man weder den Raub verschweigen, noch die Aehnlichkeit verläugnen.

Goriot ist ein guter Pariser Kaufmann. Er wurde von der Republik einst zu einer Sendung nach Italien gebraucht, und dort erlernte er das Geheimniß, die berühmten Maccaroni und Pasta zu bereiten, und wurde reich damit. Wie er seine Töchter verheirathet, kann er einer jeden eine Million mitgeben.

Anastasia und Louise, diese Töchter, vergessen aber alsbald ihren alten Vater, und wenn sie ihn noch manchmal besuchen, so geschieht es bloß, um sich seiner letzten Habe zu bemächtigen.

Endlich hat Goriot nichts mehr, weil er Alles seinen unnatürlichen Töchtern gab, und man weist ihn aus der bürgerlichen Pension fort, wo er bis hieher lebte, weil er nicht mehr bezahlen kann. Er wird in ein sogenanntes Maison de Santé gebracht, welches einem deutschen Spitale gleichkommt; dort verwirrt sich manchmal sein Kopf. Wenn sich nicht Victoire, ein von ihm früher angenommenes Mädchen, und ihr Liebhaber, Heinrich von Rassaignac, seiner annehmen würden, so müßte er nun betteln gehen, denn seine Töchter besuchen ihn gar nicht mehr.

Rassaignac sucht die Schwiegersöhne auf, und bestürmt sie mit Bitten, etwas für den alten Mann zu thun; er erhält endlich das Versprechen von dem Einen, den Vater Goriot nach Bicetre schicken zu wollen.

Dies bringt den unglücklichen Greis auf's Aeußerste; er wirft sich in Heinrichs und seiner Geliebten Arme, er sucht Schutz gegen seine Töchter und ihre Männer. Der Augenblick ist endlich da, diese mit Aerger und Schmach zu überhäufen. Er besitzt noch 500,000 Franken, die er seinem dritten Kinde, das er außer der Ehe hatte, bestimmt. Dies Kind ko[illegible]r nicht wieder finden. Das Geld soll jetzt Heinrich und sein Weib besitzen, mit denen er fortziehen will, wohin ihm die Stimme der ruchlosen Töchter nicht mehr folgen soll.

Es ergibt sich noch zum Schlusse, daß Victoire dieses so lange von ihm vergeblich gesuchte Kind sey, und der alte Mann geräth darüber außer sich vor Freude. Vergebens bitten seine Töchter ihn um Verzeihung, er stößt sie von sich, er verläßt sie. Dieser Schluß rettete das Stück, das anfänglich nicht ansprechen wollte, weil die Entwickelung zu langsam fortschritt, und wenig neue Situationen geboten wurden. Auch waren die unnatürlichen Töchter auf der Bühne beleidigender noch als im Roman.

Vernet feierte als Goriot einen neuen Triumph; nur im Anfang wurde er etwas zu kalt befunden.

Mai.

L'If de Croissey, Com. Vaud. in 2 Akt. von Varin, Desverger und Laurencin.

Dies ist die dritte Bearbeituug der hübschen Novelle: das goldene Kreuz, von St. Aiguet, das sich im Wesentlichen nicht von den andern Bearbeitungen unterscheidet. Was dem Dichter-kleeblatt der Variétés zu Gute kommt, ist der Charakter eines geizigen Bauern. Putois, der sich für 9000 Franken für einen Andern stellt, und zu komischen Zwischenscenen Veranlassung gibt; so z. B. als das Mädchen ihm vorwirft, wie er von Heirathen sprechen könne, wenn das ganze Dorf voller Schmerz ist, da alle jungen Leute in den Krieg ziehen müssen, so singt er:

„Non, ce n'est point un badinage,
C'est le moment je le soutiens;
Si je vous parl' de mariage
C'est que je suis bon citoyen.
Quand l'ennemi dans la furie,
D'la France extermin' les enfans,
Marions-nous pour la patrie
Et r'faisons-lui des régimens,
Beaucoup, beaucoup de régimens.

Diese Behandlung des goldenen Kreuzes scheint am meisten zu gefallen, und das muß einzig und allein den Vaudevillisten zugeschrieben werden, welche es an pikanten Details nicht haben fehlen lassen.

Les Patrouilles, zum Benefiz für Vernet.

Vernet erschien an diesem Abende als Madame Pochet, als Vater Goriot und in Prosper und Vincent. Viele Künstler des Ballets und anderer Theater von Paris trugen zur Verherrlichung des Abends bei. Besonders merkwürdig ist die Scene der Patrouillen, welche dem alten Stücke Prosper und Vincent hinzugefügt war.

Das Publikum lachte viel über die Costüme und das Benehmen dieser Soldaten, und beklatschte alle Anspielungen auf diese Künstler, die es schätzt und liebt. Am meisten brachte ein Couplet, welches Mlle. Dejazet zu Ehren des guten Brunet sang, den größten Effect hervor. Es mußte wiederholt werden, und das Merkwürdigste dabei war, daß der alte Schauspieler, den es anging, und der hier den vollgültigen Beweis der Liebe des Publikums empfing, auf keine Weise darauf vorbereitet war. Er konnte sich nicht beherrschen, und unter dem Beifallrufen aller Anwesenden umarmte er die zierliche Dollmetscherin der Gefühle der ganzen Versammlung.

La camerade de pension, Com. Vaud. in 2 Akten von Ancelot und Paulin.

Nach langer Pause erscheint hier wieder der einst so fruchtbare Ancelot auf dem Schauplatze früherer Triumphe. Die Sarcasmen der Feuilletonisten hatten ihn zum Schweigen gebracht; er ist reich und konnte das Feld des Gewinns glücklicherweise ohne Neid Andern überlassen. Was ihn wieder vermocht hat, als Vaudevillist zu erscheinen, wir wissen es nicht! Vielleicht fühlt er sich jetzt gegen die Ausfälle der Kritik gehörig gewappnet.

Die Idee des neuen Stückes ist schon da gewesen; die Ausführung ist jedoch neu und pikant.

Mamsell Adelaïde ist die Tochter einer Tänzerin; unter Verschweigung dieses Umstandes wurde sie in einer berühmten Pension erzogen, wo sie eine glänzende Bildung erhielt; nachdem sie aber zu ihrer Mutter zurückgekehrt ist, und sich ein Exempel an der dort verkehrenden Gesellschaft nimmt, wird sie leicht in Ton und Manieren, wenn gleich ihr Charakter fest und ihre Tugend unerschüttert bleiben.

In der Pension hatte sie die Freundschaft eines jungen Mädchens erhalten, die nun einem hohen Beamten des Reichs, Herrn Mauleon, vermählt ist. Was noch fester dieses Bündniß knüpfte war ein Dienst, den Adelaïdens Mutter der jungen

Dame erwiesen hatte, und der so wichtig war, daß sie schwur, nie die Tochter derjenigen zu verlassen, welche ihr einst die Hand der Freundin gereicht hatte. Der Augenblick, diesen Schwur zu erfüllen, zeigt sich bald. Adelaïdens Mutter stirbt in schlechten Umständen, und ihre Tochter ist sehr glücklich, in dem Hause der Frau von Mauleon eine Zuflucht zu finden.

Leider aber wird durch die Pensions-Freundin die Ruhe des Hauses gestört. Ihr früherer Geliebter erscheint, der sie auf unwürdige Weise verlassen hat, um die Stieftochter der Frau von Mauleon zu heirathen; dies gibt Veranlassung zu heimlichen Briefen, zu Bildnissen, die etwas unvorsichtig zurückgegeben werden rc. Herr von Mauleon wird aufmerksam, seine Eifersucht wächst. Und wirklich hat seine junge Frau ein Geheimniß vor ihm zu verbergen, eben das, welches Adelaïdens Mutter den Augen der Welt entzog. Sie war nämlich in der Pension schon das Opfer eines Verführers und Mutter geworden; Alles steht auf dem Punkte, entdeckt zu werden; Adelaïde kommt der Entdeckung zuvor; sie erkennt das Kind als das Ihrige an, und die Ehe bleibt ungetrübt.

Aber ihre Aufopferung wird belohnt. Eine komische Figur, Herr Bouginey, sehr reich, den Jedermann für einen Narren hält, der aber allein den edeln Charakter Adelaïdens erräth, ist so gescheidt, sie zu heirathen.

Als Adelaïde gab Mamsell Jenny Colon Beweise ihres ausgezeichneten Talents. Diese Rolle ist sehr schwierig.

Im ersten Akte sahen wir einen viereckigen Saal, mit drei großen Glasthüren im Hintergrunde, welche die Aussicht in einen Garten bieten. Im zweiten Akte stellte die Bühne einen reichen, viereckigen, geschlossenen und plafonnirten Saal vor, mit Mittel- und Seitenthüren. Die Costüme waren nach der jüngsten Mode. Herr Bouginey (Cazot) hatte graues Haar.

Le vendu, Com. Vaud. in 1 Akt von Deslandes und Didier.

Es ist hier von einem Stellvertreter im Militär die Rede; *einem* Menschen, der sich für Geld zum Dienste des Vaterlandes

hergibt. Jean ist der Meinung, daß es so besser sey, als sich für nichts todtschießen zü lassen. Im Regiment werden ihm böse Streiche gespielt, oder man bildet sich vielmehr ein, ihm welche zu spielen; denn Alles kehrt sich stets zu Jean's Vortheil und die Andern sind die Geprellten. Endlich erfährt man, daß Jean seine Dienste verkaufte, um eine arme Mutter unterstützen zu können, und um Geld genug zu haben, seine Geliebte zu heirathen. Ein junger Mensch, dem er einst wichtige Dienste geleistet, erscheint zum Schlusse, der Jean's Charakter in das schönste Licht setzt, und ihm so viel gibt, daß er nun selbst einen Stellvertreter sich erwählen kann.

Juni.

Changement d'uniforme, Com. Vaud. in 1 Akt von Adolphe d'Ennery.

Dieses Stück wurde in einundzwanzig Stunden geschrieben, und in Bordeaux schon im vorigen Jahre mit großem Glücke aufgeführt. Der Knoten ist leicht geschürzt, aber die Einzelnheiten sind zu loben.

Ein gewisser Commandeur hat eine liebenswürdige Nichte, in die er zum Sterben verliebt ist. Es ist kein Wunder, denn Amelie besitzt Schönheit, Geist, einen romantischen Anstrich und zu allen Gaben, die das Weib zieren, vereinigt sie Talente, die unserem Geschlechte eigen sind. Sie ficht, reitet, liebt die Jagd, kurz, sie gäbe einen zierlichen Offizier, wenn sie dessen Uniform anzöge. Da sie oft als Mann gekleidet auf die Jagd geht, so hatte dieses schon ein pikantes Abenteuer herbeigeführt. Der König begegnete ihr auf der Jagd, und war von ihrer schönen Haltung entzückt. „Kommandeur", hatte er zu dem verliebten Onkel gesagt, „schon lange wollte ich für Ihre Familie etwas thun. Stellen Sie mir Ihren Neffen vor; ich will ihn als Gardeoffizier anstellen.

Man denke sich den Schrecken des Mädchens, als der Onkel ihm diese Gnade des Königs erzählt. Um sich aus der Verlegenheit

zu ziehen, bleibt nichts übrig, als den Onkel zu heirathen, wie er selbst ihr sagt; er hat zu diesem Behufe sich schon die Dispens aus Rom verschafft. Die arme Nichte würde in Ohnmacht fallen, wenn sie so etwas ihrer Natur nach könnte, so erschreckt ist sie über den Vorschlag. Indessen schickt sich der Commandeur an, der Huld des Königs zu entsprechen, und läßt aus einem Kloster zwei seiner Verwandten holen, die sich dem geistlichen Stande widmen und schon Abbe's sind. Diese zwei, meint er, dürften prächtige Offiziere werden. Angelo und Seraphin sind erstaunt, wie er ihnen sein Vorhaben meldet; sie sind Beide voll Heiligkeit und Unschuld. Endlich wird entschieden, daß Angelo die Uniform anziehen, Seraphin aber in's Kloster zurückkehren soll.

Nun muß man aber vor allen Dingen wissen, daß Angelo großsprecherisch und faul ist, Seraphin hingegen Adel, Kraft und Feuer besitzt, und daß er etwas in seinem Herzen fühlt, das er sich nicht erklären kann. Die beiden jungen Leute ändern ihre Entschlüsse, und Amelie ist es, welche sie darin bestärkt. Indem sie von Seraphin vernimmt, welcher Beschluß gefaßt wurde, so findet sie es nicht nur pikant, den jungen Abbe davon abzubringen, sondern auch für sich einen Mann zu gewinnen, der sie von dem alten Onkel befreite. Sie verfolgt daher den jungen Seminaristen mit so vielen anmuthigen Koketterien, entwirft ihm ein so wahrhaftes und belebtes Tableau von dem Ruhme und der Liebe, daß der arme Seraphin es nicht länger aushalten kann, die Kutte wegwirft, und seiner Cousine schwört, nur sie zu lieben, mit dem Degen in der Hand die Epauletts des armen Angelo abstreitet, und einen wahren Teufelslärm im Hause macht. Endlich entführt er seine Cousine, die aber weise genug ist, zurückzukehren, um den Commandeur um seine Einwilligung zu bitten, welche derselbe nicht versagt.

Diese Skizze mußte gefallen.

Ma femme et mon parapluie, Vaud. in 1 A. von Laurencin.

Man war begierig zu erfahren, welche Verhältnisse zwischen einer Frau und einem Regenschirme obwalteten; wir wollen sehen, wie der Verfasser dieses Räthsel gelöst hat.

Monsieur Coquardet, ehemals Restaurateur der letzten Kathegorie, hat eine Tochter, Irene, und einen Neffen, den jungen Honoré, der bei der Compagnie du Soleil angestellt ist. Beide lieben sich, aber der Ex-Restaurant will sein Kind dem Herrn Philibert Dubosquet geben, der die Konzerte an der Barriere unternommen hat, den aber Mamsell Irene nicht liebt, woraus sich der gute Philibert nicht viel macht, weil es ihm mehr um die Mitgift zu thun ist. Der musikalische Spekulant hat sogar schon einige Abschlagzahlungen erhalten.

Dies ist die Grundidee, die allerdings ziemlich alltäglich ist, die jedoch der Verfasser durch die komische Figur eines Klavierstimmers, Serinet mit Namen, sehr zu heben wußte. Diesem armen Serinet hat man an einem und demselben Tage seine Frau und seinen Regenschirm entwendet; jene, jung, blond, gut gestimmt; dieser fast neu, mit einem Vogelkopf als Griff und mit grünem Tafft überzogen.

Seit diesem Tage ist Serinet ein Menschenfeind geworden, und sein Kopf hat sich dergestalt verwirrt, daß er Frau und Regenschirm immerwährend verwechselt. Diese Verzweiflung, dieser Wahnsinn des Klavierstimmers ist nun aber sehr belustigend.

Der Zufall will, daß er zu Coquardet gerufen wird, um ein Klavier zu stimmen, und hier findet er den Entführer seiner Frau, den Entwender seines Regenschirms in jenem Dubosquet, der Irenes Gemahl werden soll. Serinet bringt nun eine sehr komische Verwirrung hervor, bis endlich Coquardet in Irene's Verbindung mit seinem Neffen Honoré einwilligt. Die entführte Frau beschwichtigt indeß ihres guten Mannes Unruhe, indem sie sagt: daß Dubosquet sie nicht entführt habe, sondern ihr Retter aus einer großen Gefahr gewesen sey, daß er ferner den Regenschirm nur sorgfältig habe aufbewahren wollen, und Serinet ist

damit zufrieden, und seine Fröhlichkeit kennt keine Grenzen. Es fehlt nun nichts mehr hienieden zu seinem Glücke.

Vernet als Serinet war entzückend; ihm verdankt das Stück einen großen Theil des Beifalls, der ihm gespendet wurde. Der Verfasser, Laurencin, machte seit Kurzem seinen Namen als Vaudevillist auf gehörige Weise geltend.

Théâtre du palais-royal.

Januar.

1834 et 1835 ou le déménagement, revue en un Acte von Théaulon, de Courcy und Théodore Nézel.

Die Personen sind: die Zeit als Lohnkutscher, der das Ausziehen (déménager) besorgt; Herr Saint Sylvester, Reise-Stallmeister aller Jahre, die abziehen, ein alter Bonhomme nicht ohne Witz; das Jahr 1835, eine zimperliche Schönheit, im altmodischen Futteral des Musenalmanachs. Vor diesen drei Personen ziehen nun alle Episoden des Stücks vorüber.

Zuerst Herr Piston, ein enragirter Musikfreund, der den Parisern zwei correspondirende Orchester verspricht, das eine auf Notre-Dame und das andere auf dem Montmartre. Dann „die spanischen Anleihen", die Herr St. Sylvester zuerst „voleurs", dann aber sich verbessernd „valeurs" benennt. Die Anleihen werden wie vier Banditen dargestellt, die stets von der castilianischen Ehre sprechen, aber immer dabei die bekannten folies d'Espagne auf der Guitarre ihren Gläubigern vorspielen.

Dieser Ausfall rührt von einem der Verfasser her, der 25,000 Franken im Börsenspiel bei dieser Gelegenheit verloren haben soll. Hierauf erscheint der ewige Jude, der dem neuen Jahr viel von seinen Reisen erzählt, wobei auch manche Satyre zum Vorschein kommt. Dann kommen die pittoresken literarischen Werke, in Lieferungen an die Reihe; ein Herr Bric-à-Brac,

welcher den Theatern die Requisiten zu ihren historischen Genre-bildern leiht, er bringt z. B. ein ganzes Bund von der letzten Feder Voltaires und 5 seiner Schädel; 30 Stöcke von Rousseau, 20 Dosen von Friedrich II., ein Hemd von der Brinvillers, die Fahne der Jungfrau von Orleans, bei den letzten Gegenständen bemerkt die Zeit, daß Hemd und Fahne einen sehr romantischen Berührungspunkt zeigen. 1834 wirft man endlich auf den Wagen der Zeit, während 1835 sich in den Besitz der Gewalt setzt. Große Kinder, als Minister, Banquiers u. s. w. gekleidet, erscheinen, um ihm Glück zu wünschen, und werden von ihm beschenkt. Zum Schlusse erschien Alcide Tousez, als Kind gekleidet, der dem Publikum ein Kompliment stammelte.

Das Ganze wimmelt von Epigrammen und Calembourgs, und war für jeden Geschmack berechnet.

Les deux nourrices, Fol. Vaud. in 1 Akt von de Comberousse.

Dies Stück fängt sehr ergreifend an; denn kaum ist der Vorhang in die Höhe gerollt, so hört man rechts, links, oben und unten schreien; man zankt, schimpft, theilt Ohrfeigen aus und weint. Dann stürzt man mit einem Mal auf die Scene, um sich deutlich zu erklären, d. h. noch heftiger zu schreien.

Eine Köchin und eine Amme leben im Zwist und prügeln sich. Die Herrschaft nimmt ihre Zuflucht zu ihrem Nachbar, einem Apotheker, der alle Händel im Hause schlichtet. Dieser ist aber ein schlauer Patron, und hält es mit der Amme, die er beschützt und beschenkt. Marie, so heißt sie, läßt sich das gern gefallen, und sendet ihre kleinen Ersparnisse ihrem Manne, der in St. Malo wohnt. Im Hause weiß man jedoch nichts davon, denn man hält Marie für eine Wittwe, und dies eben wendet ihr die Neigung des verliebten Apothekers zu. Die Köchin Magdalena aber brütet Rache; sie schleicht ihr nach und findet sie mit einem dicken Bauern in Unterhaltung begriffen. Sie ruft Leute herbei, der Scandal ist da, man durchsucht das Haus aber man findet nichts.

Der dicke Bauer war jedoch kein Anderer als Grimouille, der Mann der schönen Amme, der es in St. Malo nicht mehr aushalten konnte, und nach Paris gekommen war, um sein Weibchen zu sehen. Er gelangt glücklich zu ihr, und Alles wäre gut gegangen, wenn er sich mit den Freuden eines kurzen Wiedersehens begnügt hätte; er will aber mehr, und indeß Marie auch den Kopf verliert, kommt Magdalena herbei, um Alles zu verrathen.

Aber Grimouille läßt sich so leicht nicht fangen, er springt, ohne sich lange zu besinnen, zum Fenster hinaus, und fällt gerade auf die Schultern des Hauseigenthümers, der mit einer fürchterlichen Kolik von der Wache kommt, die er als Nationalgardist bezogen hatte. Später erscheint Grimouille, als Amme verkleidet', und wird gemiethet, da man Marie nicht länger im Hause behalten will. Der Apotheker, der nun einmal auf Ammen versessen ist, macht ihm Anträge, die er aber falsch versteht, seine Verkleidung vergißt, und ihn tüchtig durchprügelt. Nun mußten die beiden Leute ihre List gestehen, und kehren nach ihrer Heimath zurück. Das Kind leidet darunter nicht, denn es war schon seit zwei Monaten von der Brust entwöhnt worden, und die listige Amme hatte nichts davon gesagt, um nur noch länger im Hause zu bleiben, und die Geschenke des Apothekers in Empfang zu nehmen.

Die Faschingsthorheit wurde rasch gespielt, und erregte Lachen. Dessenungeachtet wurde am Schlusse ein wenig gepfiffen, nachdem der Autor genannt worden war.

Februar.

Le fils de Triboulet, Vaud. in 1 Akt von Coignard Frères und Burat.

Victor Hugo gab in seinem Drama „le roi s'amuse“ dem Hofnarren Triboulet eine Tochter, hier erhält er einen Sohn. Die Geschichte ist folgende:

Franz I. ist krank und will Niemand sprechen, selbst die Herzogin d'Etampes nicht einmal, worüber sie verzweifeln will — und Triboulet, sein prächtiger Narr und Arzt in solchen Fällen, ist selbst krank, und liegt am Fieber darnieder. Er erbarmt sich aber dennoch, gibt seinem Sohne Kappe und Pritsche, instruirt ihn wohl, und schickt ihn nach Hofe, um den grämlichen König lachen zu machen. Der junge Mensch kommt bald mit dem Roi des ribauds in Streit, und dieser wettet mit ihm, daß es ihm nicht gelingen werde, seinen Zweck zu erreichen. Da will es der Zufall, daß er auf dem Tische des Königs einige Worte liest, und diese ihn dahin leiten, daß Franz verliebt sey.

Ein Bauer, Sarrasin, der Milchbruder des jungen Triboulet, reißt ihn bald aus allem Zweifel, indem er ihm sagt, der König habe die reizende Geline an der Quelle erblickt. Das Mädchen muß sogleich herbeigeschafft werden, und wie sie am Hofe erscheint, macht ihr Triboulet die reizendste Schilderung von dem Leben der Großen, um sie für seine Zwecke zu kirren. Es zeigt sich aber bald, daß Geline Sarrasins Geliebte ist, der sich ganz trostlos über diesen Vorfall gebehrdet.

Triboulet kann unmöglich seinem Milchbruder den Streich spielen, aber seine Wette verlieren will er eben so wenig. Zum Glück kommt die Herzogin d'Etampes im Schlosse an, und versteht sich dazu, mit Gelinen die Kleider zu wechseln. So läßt sie sich im Dunkeln zum kranken König führen, während Sarrasin und Geline nach ihrer Heimat zurückeilen.

Ob der König mit dem Tausch zufrieden war, ob er am andern Tag seine Fröhlichkeit wieder zeigte, davon erfährt das Publikum nichts. Mamsell Vernon, die den jungen Triboulet in einem sehr verführerischen Costüm darstellte, das nichts von ihren üppigen Formen dem Blick der Zuschauer entzog, machte den besten Effekt an diesem Abende. Maler, welche Scenen aus dem Mittelalter wiedergeben, und darin einen pfiffigen Pagen anbringen wollen, können Dem. Vernon in dieser Rolle als Modell benützen.

Das Stück an und für sich war schwach und erhielt nur geringen Beifall.

Farinelli, Com. hist. in 3 A. mit Gesang von St. Georges, de Leuven und Deforges.

Ferdinand VI., obgleich noch jung, führt in seinem königlichen Schlosse zu Madrid ein trauriges Leben, Alles ist wie ausgestorben, und nur Schildwachen an allen Enden beleben die Stille. Die Inquisition will den König zu ihrem Sklaven machen. Aerzte, Heuchler und Fanatiker haben sich seiner bemächtigt. Die Jesuiten trennen ihn von seiner schönen Gemahlin, Maria Theresia von Neapel. Ferdinand will seinen Pallast nicht mehr verlassen; er vernachlässigt seine Person. Dies beunruhigt das Volk, das ihn liebt; man sagt ihn todt; das Volk verlangt ihn zu sehen. Das Haupt der Verschwörung gegen den König ist Gilles Perez, der Leibarzt, sein Vertrauter der Apotheker Nunez. Auf der andern Seite bildet sich eine Partei zu Gunsten der Königin.

Zu dieser Zeit kommt ein verliebtes Pärchen nach Madrid, welches heiter und lustig ist, obgleich es sich kaum vor dem Regen, der in Eimern herabgießt, zu schützen vermag. Es ist Carlo Broschi, ein Italiener, der das Unglück hatte, sich in eine Novize zu verlieben, die er aus dem Kloster entführte. Sie gingen zum Theater, wo sie sich recht wohl befanden, bis die Oberin ihren Aufenthalt erspäht und ihnen mit ihrer Verfolgung droht. Sie müssen daher ihre Namen verändern; Broschi wird Farinelli, Ines, Preciosa; so fliehen sie nach Madrid, wo sie ohne Heller ankommen. Er bringt hierauf seine Geliebte bei einem Barbier unter, und er geht fort, um an der Straßenecke zu singen. Man hört entzückt zu und wirft ihm Geld von allen Seiten in den Hut, aber in demselben Augenblicke, wo er seinen kleinen Schatz zusammenrafft um zu seiner geliebten Preciosa zu eilen, kommt die Wache und ergreift ihn im Namen des Königs. Der traurige, finstere Monarch hatte die Stimme des Sängers

gehört, und will ihn beständig um sich haben. So kommt Farinelli an den Hof und in Gunst; aber Gilles Perez und die Andern beneiden ihn und schwören ihm den Untergang. Indessen ist Preciosa aus ihrem Schlupfwinkel fort und in das Haus eines Oheims gerathen, und dieser ist der Leibarzt Perrez selbst, der Todfeind ihres Geliebten. Die Scene, als Farinelli das Mädchen am Hofe wiederfindet, ist pikant. Er, Günstling des Königs, sie, als reiche Erbin, das Ehrenfräulein der Königin. Die Königin will den großen Sänger hören, ist entzückt von ihm und ernennt ihn zu ihrem Kapellmeister. Don Gilles Perez soll ihm das Patent ausfertigen, der Sänger Farinelli muß ihm dazu seinen Namen nennen, aber wie freudig erstaunt ist der boshafte Perez, als er nun den Namen Carlo Broschi hört. Es ist ein entflohener Schauspieler des Theaters in Sevilla, er hat die Klage des Directors in der Tasche. Wo aber ist die mit ihm entflohene Schauspielerin? Preciosa vernichtet ihren stolzen Oheim, indem sie gesteht, daß sie es sey und den Sänger über Alles liebe. Während der Alte darüber außer sich geräth, erscheint das Volk in Masse vor dem Schlosse und verlangt seinen König zu sehen, der aber durch nichts zu bewegen ist, sein Kabinet zu verlassen. Der Tumult wächst, ein Aufruhr ist zu befürchten; da ergreift Farinelli seine Laute und singt ein Lied, das der König am meisten liebt, er tritt hinaus auf den Balkon und die Monarchie ist gerettet. Der Sänger steigt hiedurch noch höher, er wohnt im Schlosse selbst und hat hier eine Oper vollendet, „die Belagerung von Granada.“

Er wäre glücklich, wenn er wüßte, wo Preciosa lebt, welche der Onkel wieder in ein Kloster geschickt hat. So wird er nun selbst schwermüthig und verläßt sein Zimmer nicht mehr; er will keinen Menschen sehen, und selbst sein Essen wird durch einen Mechanismus vor ihn gebracht, ohne daß ein Diener dabei nöthig wäre.

Da erscheint Gilles Perez bei ihm, um ihn aufzufordern, während eines Auto da Fé zu singen, dem der König selbst

heimreisen will. Farinelli ist empört über diesen Antrag, als er aber die Preziosa mit Gesang vorüberziehen hört, erkennt er die Stimme seiner geliebten Braut. In Verzweiflung zündet er ein Stück Feuerwerk an, welches ihm der Maschinenmeister der Oper zu seiner „Belagerung von Granada" gebracht hat, und wirft es auf die Vorüberziehenden. Die Explosion bringt eine allgemeine Verwirrung hervor, während welcher er mit Preciosa entflieht und sie in sein Zimmer hinaufführt, wo er zu seinem größten Erstaunen die Königin findet, die ihn um Rath fragen will, da man ihr mit Verbannung gedroht hat. Der König läßt sich inzwischen bei seinem Liebling melden, der schnell die beiden Damen in ein Kabinet schickt. Hierauf entspinnt sich eine Scene zwischen dem König und Farinelli, der zu Gunsten der Künste, der Freiheit und der Toleranz spricht, und Ferdinand ein sprechendes Bild von dem erbärmlichen Zustande des Landes entwirft. Er will, daß der König sich wieder mit seiner Gemahlin vereinige; allein dies erbittert seinen königlichen Freund, er stampft unwillig mit dem Fuße, und wie durch Zauberei erscheint ein herrlich servirter Tisch. Dies ist das Frühstück für den Sänger; Ferdinand hat, ohne es zu wissen, den Mechanismus berührt. Mit innerer Lust blickt er auf die duftenden Leckerbissen. Carlo nimmt die Serviette auf den Arm, und will ihn bedienen. „Aber die Fasten," spricht der König. — „Aber der Appetit," spricht Carlo. — „Aber die Diät," der König. – „Aber der Doctor ist ein Esel," sagt Farinelli. Er deckt die Schüsseln auf, und der König läßt sich verleiten zu kosten. „Was befehlen sie zu trinken, Sire?" — „Ich trinke nur Wasser." — „O pfui! kosten Sie doch von diesem Safte, den einer meiner Freunde in Frankreich auf seinem Gute in Medoc bereitet. — Und er schenkt dem armen Könige herrlichen Bordeaux ein, der dadurch nach und nach ein ganz Anderer wird. Er will etwas aus der neuen Oper hören. Farinelli will Vortheil aus der Situation ziehen und singt: die Klagen der schönen Zuleima an ihren Gatten Boabdil, der sie mit finsterm

Verdachte quält, und wie der König dadurch gerührt scheint, führt er Maria Theresia herein, die ihrem Gatten zu Füßen fällt und dann von ihm ans Herz gedrückt wird. Von Farinellis Feuerworten getrieben, schwört er, von jetzt an als König zu handeln. Gilles Perez kommt und König und Königin treten hinter einen Schirm. Dort hören sie, daß der Verräther den König absetzen wolle, und Farinelli verhaftet. Allein der Elende wird in die Verbannung geschickt; das Auto da Fé wird abbestellt, und für den andern Tag eine königliche Jagd angesagt, dann Concert und Ball, und die Aufführung der neuen Oper von Farinelli, der zum Rath erhoben wird und den Calatrava-Orden empfängt. Er heirathet seine Preciosa, die für ihren Oheim um Gnade bittet.

Man sieht, daß die Autoren es mit der Geschichte nicht sehr streng genommen haben, dies hindert jedoch nicht, daß ihr Stück interessant und aufheiternd ist. Achard, ein junger Schauspieler, war als Farinelli sehr zu loben und gab ihn mit einer anmuthigen Franchise und Leichtigkeit. Derval als Ferdinand VI. war herrlich in seiner Maske, und überraschte durch das Ansehen von Leiden und Ermattung, das er sich zu geben wußte. Levassor gab dem Gilles Perez einen wirksamen komischen Anstrich.

Die Decorationen waren zum Theil ausgezeichnet. Im ersten Akte sah man die Façade des Schlosses von Madrid; im zweiten war ein königlicher Saal, mit einer reichen Tapete zwischen Arcaden geschlossen, die, wenn man jene wegzog, einen freien Platz erblicken ließen, der am Schlusse mit Hülfe der Transparente, von einer bedeutenden Volksmenge angefüllt erscheint.

Der reich gedeckte Tisch im dritten Akt kam durch eine Tapetenthür auf die Scene.

Ferdinand war im schwarzen Sammtrocke, der mit amaranthfarbenem Sammt gefüttert war; die lange Weste von schwarzem Atlas mit Goldknöpfen, darüber das große blaue Ordensband; schwarze Sammthose, violettseidene Strümpfe,

über die Knie heraufgezogen, mit schwarzsammtnen Strumpfbändern. Weiße Halsbinde, Jabot und Manschetten von Spizzen; die schwarzen, langen Haare unordentlich; das Gesicht bleich.

Farinelli ging im ersten Akte wie eine Art Figaro gekleidet. Die Farbe war hellgrau; der Mantel von brauner Farbe; Kamaschen bis an die Knie hinauf geschnallt. Im zweiten Akt trug er ein reiches Hofkleid von Scharlach, eine Weste von Goldstoff, schwarz seidene Hose, weiße Strümpfe mit schwarzen Strumpfbändern, Schnallenschuhe u. s. w. Im dritten Akte: einen hellblauen Ueberrock mit Goldstickerei, weiße Weste.

Die Königin trug im ersten Akte zu gepuderten Haaren eine schwarz seidene Mantille mit Spitzen garnirt, die vom Kopfe herabfiel und ein Kleid von dunkelvioletter Seide. Im zweiten Akte hatte sie eine Krone von Brillanten, einen weißen Schleier, ein himmelblaues Kleid, mit Edelsteinen vorn in die Höhe genommen, darunter schwarzen Moire. Kurze Spitzenärmel, halbe weiße Handschuhe. Im dritten Akte war sie wie im ersten gekleidet; jedoch trug sie einen kleinen Hut von Rosa-Atlas mit amaranthfarbenen Federn schief aufgesetzt und eine schwarze Maske in der Hand.

Das erste Kostum der Preciosa war besonders geschmackvoll und ist jungen Schauspielern sehr zu empfehlen. Sie hatte um ihre Haare ein weißes Netz geschlungen, und einen grauen spizzen Hut mit einer rothen Feder aufgesetzt; sie trug einen gestickten Kragen, und ein Stück schwarzen Sammt als Binde um den Hals; eine dunkelgraue Jacke mit gelben Schnüren à l'espagnole, weite Aermel, gelben Rock mit schwarzen Sammtbesätzen; über den Arm hatte sie ein grünes Mäntelchen geworfen. Im zweiten Akte trug sie Rosa; die Frisur gepudert mit Rosen und einen Fächer. Im dritten Akte war sie als Nonne gekleidet.

März.

Fieh-Tong-Kang, parade chinoise in 1 A. von Delurieu und Sauvage.

Der Schauplatz ist Peking unter der Herrschaft des sehr großen und weisen Ka-Ka-O des Zwei und Sechzigsten.

Von einer Terrasse des kaiserlichen Palastes sieht die pikante und gefühlvolle Gulguly, die Tochter des Collao Kaout-Schuk, den Spielen eines geschickten Jongleurs zu, der die Menge um sich versammelt hat. Mit einem Male blickt der Arme auch nach dem holden Kinde, wird von ihrer Schönheit geblendet, schluckt aus Versehen einige Messerklingen verkehrt hinunter, fällt um, und die Tochter des Collao, die sich sogleich für die Ursache hält, läßt den Sterbenden vor sich bringen.

Aber alsbald kommt er in Gegenwart der chinesischen Schönheit, zu deren großem Entsetzen, wieder zu sich und es entspinnt sich alsbald folgendes Gespräch:

Fich-Tong-Kang (bei Seite). Es ist mir geglückt — ich bin bei ihr!

Gulguly (will sich entfernen). Ich will erst wiederkehren, wenn seine Leiden vorüber sind.

Fich. (hält sie auf und stürzt ihr zu Füßen). Bleibe und verlasse mich nicht. Du erblickst deinen treuesten Sklaven, wie er den Staub zu deinen Füßen küßt.

Gulguly. Und die verschluckten Messer?

Fich. Waren Hocus Pocus!

Gulguly. Dein Umsinken?

Fich. Bloß eine Fadheit, die ich dir zu Liebe ersann, o Huri!

Gulguly. Dir fehlt also nichts?

Fich. Mir — fehlen? Ich bin so gesund wie die Brücke des Carousselplatzes — und habe einen Hunger, der die Natur in Aufruhr bringen könnte, wenn ich nur nicht so entblößt von 50 Centimen-Stücken wäre. So weit ist es mit mir gekommen, angebetetes Weib!

Gulguly (für sich). Wär's möglich? (laut) du liebtest mich also? — Entferne dich, elender Jongleur! Du wagst es, deine Augen zur Tochter eines Mandarins, eines Collaos zu erheben?

Fich. Was Mandarin, was Collao! Und wärst du die Tochter eines Akademikers oder eines Perrückenmachers, das wäre mir eins! Wir sind Geschwister! unsere Eltern hießen Adam und Eva. Du hältst mich vielleicht, himmlisches Weib, für einen jener altmodischen Charlatans, der die Welt im rothen Kleide durchzieht und Schweizer-Kräuteröl und Kölnisches Wasser verkauft, und Zähne mit einem Accompagnement von Zahnfleisch und großer Trommel auszieht? O mit Nichten, das ist ein Handwerk, das ich verabscheue.

Gulguly. Wer bist du denn?

Fich. Niemand kann uns sehen. Nun wohlan, himmlisches Wesen, ich will dir meine Seele öffnen. Du sollst mich ganz nackt sehen!

Gulguly. O halt ein!

Fich. Unter diesem elenden Ueberrock, den das Elend zersetzt hat, in diesen Stiefeln, die auch einst schönere Tage sahen, in diesem Halstuch, welches einst den Namen eines Madras verdiente — weißt du, wer darunter ist?

Gulguly. Du erschreckst mich.

Fich. Habe keine Furcht. Ich bin ein koketter tartarischer Prinz.

Gulguly. Ein tartarischer Prinz!

Fich. Complet. Der unglückliche, unglückselige, beklagenswerthe Fich-Tong-Kang, der im Alter von 17 Monaten wegen des Verbrechens beleidigter Majestät gegen unsern vielgeliebten Herrn, den grausamen Kakao den zwei und sechzigsten, verbannt wurde.

Gulguly. Wie? Ihr wäret —

Fich. Fich-Tong-Kang u. s. w. u. s. w.

Da er jetzt erkannt ist, will Gulguly ihn vor der Wuth seiner Feinde schützen, und verbirgt ihn in die große Theekanne des Kaisers. Kakao aber bekommt den Einfall, seinen Ministerrath mit Thee zu bewirthen. Gulguly macht zwar dem Vetter der Sonne weiß, daß das Wasser, welches man ihm bringt, vergiftet sey, aber nur auf Kosten des armen Ka-out-schuck, den Ka-ka-o nun für einen Vergifter hält und arretiren läßt, um in dem neunzehnten Stockwerk des berühmten Porcellanthurms eingesperrt zu werden.

Der Kaiser von China wird oft von seltsamen Einbildungen geplagt. So glaubt er jetzt, eine Mücke auf der Nasenspitze zu haben, die er immerwährend wegzujagen sucht. Fich-tong-kang will Vortheil daraus ziehen, und stellt sich dem erlauchten Ka-ka-o mit Gewicht vor. „Sire," spricht er, „es ist keine Fliege, die euch auf der Nase sitzet. — Wie, keine Fliege, schreit der Kaiser wüthend. — Nein, Sire, es ist ein Maikäfer. — Desto besser! — Aber ich weiß ein Mittel, euch auf immer davon zu befreien. Doch setze ich drei Bedingungen. Die erste sey meine Gnade; denn ich bin jener Fich-tong-kang, der Verbannte, dessen Namen euch schon Entsetzen einflößt; die zweite sey meine Verheirathung mit Gulguly, und die dritte die Befreiung ihres Vaters, der im neunzehnten Stockwerke des Porcellanthurms eingesperrt ist.

Ka-ka-o verspricht alles und setzt sich auf die Erde nieder. Fich-tong-kang schwingt seinen Stock, nähert sich der Nase des Kaisers, und ein großer Maikäfer fällt dem Operateur zu Füßen. Ka-ka-o ist erfreut über seine Herstellung, befiehlt, daß der Maikäfer ausgestopft werde, um in den Archiven des Reichs zu paradiren. Fich-tong-kang erhält Rang, Reichthümer und Würden zurück und die Hand der Tochter des Colao, der wieder in Gnade tritt.

Solche närrische Paraden müssen gesehen und gehört werden, doch kann man aus diesem Pröbchen auf das Ganze schließen.

Vom Anfang bis zum Ende sind es Lazzis, Calembourgs und Narrheiten, auch politische Anspielungen fehlen nicht.

Mon ami Polyte, Vaud. in 1 A. von Rougemont und Isidore.

Theodore ist ein Anstreicher, dabei ein schöner Geist und Spaßmacher, ein großer Liebhaber von neuen Stücken, einer der die Verbrecherstücke des Boulevards besucht, aber sich diesem Geschmacke nur hingibt, um eine natürliche Eifersucht zu nähren, wie sie die großen Helden unsrer modernen Dramen entwickeln. Er hat beständig einen Vergleich bei der Hand, um sich zu quälen und sich das Herz um und um zu wenden. Er betet Augustine an, Augustine, die schlankeste, pikanteste aller Grisetten der ganzen Nachbarschaft; Auguste ist aber leicht, spöttisch, neckisch; sie macht sich nichts aus dem Geklatsche der Muhmen, doch kann, wer sie heirathet, sich auf ein Schicksal der Gatten der Lucretia Borgio gefaßt machen, und auf Ludwig VI. und anderer Ehemänner, die zweimal für einmal betrogen wurden.

Mein Freund Polyte ist ein Mechaniker, ein guter Junge, verliebt, aufrichtig, aber blöde; auch ihm hat Augustine sehr gefallen; er hätte ihr Hand und Herz anbieten mögen, wenn er nur wüßte, es anzufangen. Theodore hatte sich erklärt und von Heirath gesprochen, und obgleich sich Augustine nicht viel daraus zu machen schien, so hatte sie seinen Antrag doch angenommen; der Anstreicher hatte bereits die väterliche Einwilligung und die nöthigen Papiere. Armer Polyte, du mußt die Reize Augustinens vergessen und eine Liebe ersticken, die vier und zwanzig Stunden später ein Verbrechen seyn wird!

Wenn man aber ein Mädchen ohne Hoffnung liebt, und nicht ihr Gatte werden kann, so ist das immer noch kein Grund, ihr keine Artigkeit zu erweisen. Polyte wäre dessen nicht fähig. Am Tage des heiligen Augustin erscheint er also mit dem Blumenstrauß in der Hand noch vor Theodore. Aber Polyte hat noch mehr gethan; er wollte nichts sparen. Er hat einen schönen Kuchen und weißen Tischwein gekauft. Man setzt sich zu Tische.

Noch mehr: die Munterkeit zieht ein, das leichte Lied erklingt, und der Champagnerpfropfen knallt. Aber den Champagner hat unser Freund Polyte nicht gebracht; an den hat Theodore gedacht, der Verräther! er hat gewisse Blicke belauscht, gewisse Worte gehört. Er bebt, wie Othello, bei Jagos Mittheilungen, und er weiß, daß Augustine nicht viel ertragen kann, daß der Wein Polyte's Zunge lösen wird. Also getrunken, Augustine! getrunken, Polyte!

Und er hatte nicht Unrecht; denn obgleich sie große Umwege einschlagen und sich bei Theodore unendliche Male entschuldigen, können Augustine und Polyte ihre gegenseitigen Gefühle nicht mehr verbergen. In vino veritas!

„Was er für schöne Augen hat,“ sagt das Mädchen, indem sie Polyte recht nahe ansieht. „Ich habe nicht bis heute gewartet, die Ihrigen zu bemerken,“ erwidert der galante Mechaniker. Da wird Theodore wüthend, und gesteht, daß er sie vergiftet habe. Glücklicher Weise entdeckt man bald den Betrug, denn, wäre der Wein vergiftet gewesen, er selbst hätte wahrhaftig nicht so viele Gläser leeren können. Endlich muß er den Klugen spielen, und der Hand Augustinens entsagen um sie dem zu überlassen, der sie wahrhaft liebt. Er scheint sich eine spätere Rache vorzubehalten; denn der Spitzbube sieht aus, als sey er dazu ebenso, wie zur Eifersucht geneigt.

Zu diesen Hauptpersonen gesellen sich noch zwei komische Nebenfiguren. Das Ganze dauert zwanzig Minuten und ist ein sehr unterhaltendes Stückchen. Madame Lemenil war besonders pikant in der Scene, wo sie, vom Champagner erhitzt, die Augen ihres Freundes Polyte sehr nach ihrem Geschmacke findet.

Les beignets de cour, Com. in 2 A. mit Gesang von Benjamin Antier.

Ludwig XV., jagte einst in seiner Jugend in den Wäldern, die sich um die Abtei Chelles verbreiten. Die Menge der ihn begleitenden Hofleute war ihm zur Last, und in einem Augenblicke,

wo er sich unbeachtet sieht, spornt er sein Roß, und entkommt glücklich in die Abtei, vor welcher er die Equipagen des Herrn von Meilly halten sieht.

Hier findet er ein anderes Wild, das ihm besser behagt als die Hirsche und Rehe im Walde. Er erblickt eine Dem. d'Humieres im Sprechzimmer, welche gerade an diesem Tage von ihrer Tante abgeholt wird, um sich mit dem alten Herzog von Meilly zu vermählen.

Louise d'Humieres ist schön, kindisch und naiv, aber auch der König ist es; sie gefällt ihm besser als alle Damen seines Hofes. Sie lernen sich bald kennen, und schwatzen gemüthlich und vertraulich miteinander.

„Sire, sagt das Mädchen, Sie frisiren sich also nicht wie Ihr Großvater?“

„Nein, o nein!“ —

„Das sind also Ihre eigenen Haare?“

„Gewiß. Es gibt genug Perrücken bei Hofe.“

„Das steht Ihnen sehr gut.“ —

„Unterhalten Sie sich im Kloster?“

„Vortrefflich — wir haben eine Menge Spiele.“

„Sie sind recht glücklich.“

„Wir spielten sonst auch Versteckens. Aber neulich erschreckte ein Gespenst, der Teufel selbst, wie ich glaube, unter der Gestalt eines jungen Menschen, eine von uns, Mademoiselle von Narbonne, und da hat man uns dieses Spiel seitdem verboten.“

„Ha, ha!“ —

„Auch führen wir Komödie auf, wie in St. Cyr.“

„Und welche Rollen spielen Sie?“

„Den Oberpriester in Athalie.“

„Wirklich? und der Bart —?“

„Die Frau Oberin hat einen prächtigen, den sie mir leiht.... Aber das ist nicht Alles, wir dürfen auch Krapfen backen.“

„Krapfen? Und können Sie sie auch machen?“

„Ich? Ganz vortrefflich! Mir werden sie immer übertragen, Sire!“

„Gut Louise, so werden Sie mir auch welche backen.... Man hat sie mir zwar verboten, aber ich will Sie im Hofe bei Ihrer Tante erwarten, um sie dort im Geheim mit Ihnen zu verzehren.“

Hier endet die Conversation. Die Hofleute sind dem König auf die Spur gekommen, und man kehrt nach Versailles zurück. Der König bietet seinen Wagen der Tante und ihrer liebenswürdigen Nichte an, und erinnnert sie noch im Weggehen an ihr Versprechen, ihm Krapfen zu backen.

Madame d'Humieres erlaubt zwar dem Fräulein, diesem scherzhaften Versprechen nachzukommen, sie nimmt sich jedoch vor, ihr aus Vorsorge nicht von der Seite zu gehen. Zuerst geschieht Alles mit der strengsten Ehrbarkeit. In ihrer Gegenwart wird der Teig bereitet, der Zucker, die Aepfel, das Geräthe, als aber das Ganze zum Feuer gebracht werden soll, bemerkt Lebel, des Königs Kammerdiener, daß das mit Blumen geschmückte Hofkleid des Fräuleins sehr unzweckmäßig und hindernd dabei wäre. Sie zieht das Kleid aus, und ist nun im Unterrocke und in einem Halstuche von Gaze. Die Krapfen sind gebacken und man will sie eben verzehren, als sich der Herzog von Meilly melden läßt. Das Fräulein muß sich verstecken und die Tante muß vorgeben, sie habe so eben eine Privataudienz; der König aber ist krank wie Lebel dem Eintretenden sagt. Frau von Humieres verläßt den König bald; auch der Herzog wird entlassen, und Ludwig befindet sich mit dem hübschen Kinde allein. Man fängt an, die Krapfen zu essen; der König ißt die, welche sein liebenswürdiger Koch mit den Lippen berührt hat, dann küßt er ihn, und die Köpfe der jungen Leute fangen an warm zu werden.

Ludwig schlägt vor, einige Scenen aus der Oper von Marmontel: le cage et l'oiseau ou le fossé franchi darzustellen. Damit der König sich leichter im Spiel bewege, zieht er seinen prächtig gestickten Sammtrock aus. Die Scenen gehen vortrefflich;

den Vogel, den Nicette verlor, findet Alain wieder, und er will ihn in ihren Käfig setzen; dabei umarmt der Schäfer seine Schäferin .... In demselben Augenblicke tritt Lebel ein. Die Hofleute kommen, um sich nach dem Wohlseyn des Königs zu erkundigen; er muß schnell sein Staatskleid wieder anziehen, und Fräulein d'Humieres wird von dem gewandten Kammerdiener durch eine Tapetenthür abgeführt, um ihre Toilette zu machen. Als sie später wieder auf der Scene erscheint, wird sie dem Hofe als Herzogin von Meilly vorgestellt, und der König erhebt den Herzog zum Pair, und verleiht ihm das Großkreuz seines Ordens.

Dieses nicht sehr geistvolle Produkt verdankt das Glück, das es theilweise machte, dem feinen und graciösen Spiele der Dem. Dejazet als Ludwig XV. Jede neue Schöpfung dieser Künstlerin begründet nicht nur immer fester ihren eigenen Ruhm, sondern auch das glückliche Fortbestehen des Theaters, dem sie angehört.

Da das Stück auch in Deutschland aufgeführt werden wird, so geben wir hier einen umständlichen Bericht über die mise en scène:

1. Akt. Das Innere eines Klosters. Gothischer Saal; viereckig. Thüren rechts und links, in den zweiten und dritten Coulissen. Auf der vierten Coulisse eine quer überlaufende Mauer, mit vier vergitterten Bogen; in der fünften Coulisse ist die Bühne durch eine andre Mauer geschlossen, in deren Mitte ein Fenster. Ein Betschemel im Hintergrunde, zu beiden Seiten Stühle; an der Wand ein Bild der heiligen Jungfrau.

2. Akt. Reiches, geschlossenes Zimmer in Versailles; viereckig mit Plafond. Im Hintergrunde Flügelthüren. Rechts in der zweiten Coulisse Kamin, zum Kochen hoch eingerichtet, mit Feuer. Hinter dem Kamin Seitenthür. Links ebenfalls Seitenthür. Ein Fußteppich; rechts, vorn ein reicher Lehnsessel. Vor dem Kamin ein Guaridon mit goldenen Tellern und Bestecken,

Servietten, goldener Zuckerschale mit Löffel; kostbare Vasen. In einer goldenen Schüssel der Teig zu den Krapfen und ein Flacon mit fleurs d'orange. Neben dem Kamin eine spanische Wand. Links vorn ein bedeckter Tisch. Hierauf liegt ein Schäferstab, eine Schalmei, ein Blumenstrauß, ein Käfig, eine Klingel; alles ist mit Bändern geschmückt. Vor dem Tische ein reicher Armsessel. Hinten, zu beiden Seiten der Flügelthür, weite Schränke reich verziert, worin Goldvaisselle hinter Glas verschlossen. Vor jedem dieser Schränke ein Armsessel und Tabouret. Links im Hintergrunde ein Armsessel.

Louis XV. (Mamsell Dejazet) war gepudert, die Haare auf dem Rücken mit einem schwarzen Bande gebunden, weiße Halsbinde, Jabot, Gilet von Goldstoff, blaues Ordensband, grünes weites Beinkleid, weite Stiefel mit Sporen, grünes Kleid mit rothem Futter und vorn, an den Seiten und auf dem Rücken mit Gold gestickt; schwarz sammtener Gürtel mit Gold, worin das Jagdmesser steckt; gelbe Ritterhandschuhe mit Goldfranzen, dreieckiger Hut mit weißer Kokarde; Peitsche.

Im zweiten Akte trug sie: weiße Atlasweste mit Stickerei, himmelblaues Sammtkleid, seidene Strümpfe, silberne Kniebänder mit Brillantschnallen, Schuhe mit rothen Absätzen und Brillantschnallen. Himmelblaues Sammtkleid reich gestickt, Aufschläge von weißem Atlas mit Gold, Stern, auf der linken Achsel, Noeuds von weißem Atlas mit Gold, Spitzenmanschetten.

Mamsell Louise d'Humières im ersten Akte: im weißen Kleide und Schleier; schwarze Schuhe; zweiter Akt: Gepudert mit weißen Schleifen in der Frisur und einer weißen Rose, weißer Atlasrock, Gazehalstuch, Ueberwurf von himmelblauem Atlas, kurze Spitzenärmel, weiße Atlasschuhe, weiße kurze Handschuhe. Am Schlusse: Orangenblüthen im Haar, weißes Atlaskleid, reich garnirt. Die übrigen Costüme dem Zeitalter angemessen.

Mai.

Un raout chez M. Lupot, rue Grenétat No. 75 Fol. Vaud. in 1 Akt von Paul de Kock.

Dieser Herr Lupot ist ein ehemaliger Papier- und Oblatenhändler, der im dritten Stocke, nach vorn, in besagtem Hause besagter Straße wohnt. Er hat eine Frau, die zu faul ist, die Leute zu grüßen, die sie besuchen; ferner eine Tochter, Celanire, welche singt und zeichnet; auch einen Sohn Ascagne hat er, einen jungen Fashionable, der sich seines Vaters schämt, Schulden macht, den Figurantinnen der Theater die Cour macht, und sich überall für den Grafen Ascagne ausgibt.

Als der alte Lupot sieht, daß die Männer für seine Tochter nicht kommen wollen, so entschließt er sich endlich, Gesellschaft zu bitten, und wendet sich deßhalb an einen alten Bekannten, Blainval, ihm die Elemente einer comfortablen Gesellschaft zu verschaffen. Das ist in Paris eben so leicht, als sich zu möbliren. Hat man nur Geld, so kann man bald Freunde, liebenswürdige und berühmte Leute u. s. w. in seinen Zimmern sehen.

Dieser Blainval aber ist ein Spaßvogel, der seinen Scherz mit dem guten Herrn Lupot treiben will. Er ladet ihm eine Menge impertinenter Originale zusammen, die jeder Andere als der gutmüthige Oblatenhändler zur Thür hinauswerfen würde. Da ist ein Concertsänger darunter, der in den Gartenconcerten mitwirkt, ein leidenschaftlicher Galopptänzer, der Verfasser eines Trauerspiels, das er stets vorlesen will, ein Kartenspieler, dem man auf die Finger sehen muß; ferner Damen, wie sie nur solch ein Herr Blainval liefern kann, Figurantinnen, Sängerinnen der letzten Klasse u. s. w.

Lupot gibt sich indessen große Mühe, diese Leute zu bewirthen; er borgt Lampen, Bänke, Instrumente von allen Ecken und Enden zusammen; seine alte Köchin muß Limonade und Orgeade bereiten, und der Sohn des Portiers wird als Jockey umgestaltet, um diese Erfrischungen herumzureichen.

Wie nun die Gäste kommen, lachen sie ihre ehrlichen Wirthe aus, so viel Mühe sich diese auch gegeben haben, sie gut aufzunehmen. Am meisten aber hat Ascagne auszustehen, der hier eine Choristin findet, bei der er lange für einen Grafen Ascagne gegolten, und die ihn nun im dritten Stocke der elenden rue Grenétat bei seinem Vater, dem Oblatenhändler, wieder findet.

Ascagne aber weiß sich aus der Affaire zu ziehen. Der alte Portier Mouton muß sich in einen Fashionable verwandeln, und wird von ihm der Gesellschaft als ein fremder Sänger vorgestellt. Er singt ein Duett mit dem anwesenden Künstler zum großen Ergötzen Aller. Nun erst kennt man sich wechselseitig; man läßt alle Anmaßung von beiden Seiten aus dem Spiele, und ein allgemeiner Galopp endet die Soiree.

An komischen Zügen fehlt es in diesem ächten Pariser Sittengemälde nicht, dem jedoch etwas Uebertreibung vorgeworfen werden kann.

Der Eigenthümer des Hauses No. 75 in der rue Grenétat verdoppelt indeß seinen Miethzins seit diesem Stücke, weil er sich einbildet, jetzt in die Mode gekommen zu seyn. Man weiß was das in Paris bedeutet.

Manette, Vaud. in 1 Akt von Bayard und Gabriel.

Manette, die dem Stücke den Namen gibt, und allerdings als Hauptperson desselben zu betrachten ist, erscheint gar nicht auf dem Theater. Ist das nicht pikant?

Mad. Valentin, eine junge Wittwe, ist Manetten's Schwester die von dem Pächter Tourniquet geliebt wird. Sie denkt an's Heirathen für sich und ihre Schwester. „Es ist eine nothwendige Sklaverei!“ spricht sie. Zum Glücke darf Manette nur wählen, denn zwei Milchbrüder, Fichon und Alexis, bewerben sich um sie. Der Erste wird zuerst begünstigt; als aber der Andere erscheint, erklärt man sich diesem geneigter. Fichon, der nur gemeiner Soldat ist, und sich daher für Manette schicklicher glaubte, zieht sich nur ungern zurück; während Alexis, der eine Anstellung als

Unterlieutenant erwartet, seiner angesehenen Familie trotzen will, um der Grisette die Hand zu reichen. Manette kann jetzt zwei Männer für einen haben; aber ihr gutes Herz bringt sie um dies Glück; denn sie begünstigt Beide. Sie treffen sich hierauf vor dem Fenster der Geliebten, werfen einander ihr Verhältniß zu dem Mädchen vor, gestehen dessen Schwachheit, und fordern sich, von Eifersucht getrieben. Fichon wird verwundet. Aber in Folge dieses Duells kommen sie Beide überein, Manette zu verlassen und zu ihrem Regimente zurückzukehren, ungeachtet der Thränen, welche Mad. Valentin vergießt, welche ihre leichtsinnige Schwester nun compromittirt und ohne Mann sieht.

Aber der Himmel verläßt Niemand, selbst nicht Mädchen, die zwei Liebhabern auf einmal Gehör geben und ihnen das Fenster öffnen, wenn die Thür verschlossen ist.

Der wackre Pächter Tourniquet ist zugegen, wenn sich die beiden Milchbrüder ihre Geständnisse machen; da sie aber Manette nicht nennen, so glaubt er, daß sich alles auf Madame Valentin beziehe. Er läuft nun sogleich zu Manette, gibt die unwürdige Wittwe auf, und heirathet deren Schwester.

Es wurde über die Abenteuer der beiden Brüder, so wie über Tourniquets Leichtgläubigkeit viel gelacht, und die leichte Arbeit fand Beifall. Hieran hatten Levassor (Fichon) und Alcide-Tousez (Tourniquet), so wie die graziöse Mad. Lemenil als Wittwe, großen Antheil.

La croix d'or, Com. Vaud. in 2 A. von Dupeuty und Valissan von Rougemont.

Mit kleinen Veränderungen ist es dem Stücke des Vaudeville-Theaters gleich, von dem wir schon oben gesprochen haben. Mlle. Dejazet als Christine war unübertrefflich.

Juni:

Les marais pontins, ou les trois Bijoux, Com. Vaud. in 2 A. von Théaulon, Planard dem jüngern und Delangle.

Dieses Stück ist eine unschuldige Satyre auf die Reisenden.

Es sind drei Pariser, welche den Gegenstand dieser Satyre bilden. Herr Berard, ein ehemaliger Buchdrucker, ein Classiker, der die alten Autoren kennt, weil er lange Zeit ihre Werke corrigirt hat, und der bei jedem Stein, an den sein Fuß stößt die Alten im Munde führt. Sein Neffe, Saint-Godard, ist, weniger gelehrt, aber ein determiniter Fußgeher, dabei sammelt er überall; von jedem berühmten Ort hat er einen Stein, ein Fragment von jedem Monumente, das er sieht. Mlle. Amelie Berard, die dritte im Bunde, interessirt sich mehr für den blauen Himmel Italiens und die schwarzen Augen seiner Bewohner, als für Steine und Tacitus. Das Einzige, was sie aus Italien mitgebracht hat, ist das Andenken an einen schönen jungen Mann, der ihr nach theatralischem Gebrauche das Leben gerettet hat. Dieses Andenken ist gewissen Projecten des Buchdruckers sehr im Wege, der Amelie mit seinem Neffen zu verbinden gesonnen war.

Indem sie von Rom nach Neapel reisten, wurden sie vom rechten Wege abgefahren und waren gezwungen, in einem Wirthshause zu bleiben, welches zwar „zur Madonna" heißt, im ganzen Lande aber unter dem Namen der Banditenherberge bekannt ist. Es dauert nicht lange, so machen unsere drei Reisenden auch Bekanntschaft mit Leuten von diesem Schlage. Sie werden geplündert, und man läßt ihnen nichts, als das nackte Leben, und gibt ihnen Erlaubniß, ihre Reise fortzusetzen.

Außer ihnen gab es aber in dieser Banditenherberge eine schöne Dame, welche die Räuber entführt hatten, und die nun als Magd ihnen dienen mußte; auch ein junger politischer Flüchtling kommt dazu, den die Banditen für einen der Ihrigen hielten. Die dienende Dame ist mit ihm bald einverstanden, und während die Banditen bei offenen Thüren Siesta halten und die gestohlenen Kleinodien auf dem Tische liegen, nehmen diese Beiden dieselben und entkommen glücklich damit.

Der zweite Akt, der in Paris bei Herrn Berard spielt, fängt mit einem Familienball an. Der gute Buchdrucker hat

seit seinem italienischen Abenteuer einen solchen Widerwillen gegen Dieberei, Mord und tragische Vorfälle, daß er keine Zeitung mehr liest und auch jedem Journal den Eingang in sein Haus verboten hat. Ein gewisser Herr Albert, den Mlle. Amelie Berard mit Wohlgefallen betrachtet, wohnt als Miethsmann in einem isolirten Pavillon ihres Hauses. Bis jetzt hegte man große Achtung für diesen jungen Mann, die aber sehr nachgelassen hat, seitdem man erfahren, daß er Nachts nicht zu Hause ist und eigentlich ein italienischer Flüchtling unter angenommenem Namen sey, der mit der französischen Polizei in verdrießlichen Berührungen stehe. Noch mehr aber schwindet diese Achtung, als man in Erfahrung bringt, daß er die den Reisenden in Italien von den Räubern abgenommenen Kleinodien besitze. Dies führt komische Scenen herbei. Man holt Wache, man umzingelt das Haus, aber Albert ist kein Räuber, sondern ein italienischer Graf, und die Magd der Räuber, mit welcher er entfloh, ist eine vornehme Dame, die ihn beschützt. Es ergibt sich ferner noch, daß er Derjenige sey, welcher Mlle. Amelie Berard in Neapel den wichtigen Dienst leistete. Er bittet um ihre Hand, und der classische Buchdrucker willigt ein.

Das Glück dieses Stückes machten zwei komische Rollen, die vortrefflich gespielt wurden; die erste ist der Vetter St. Godard, der mit langer Nase abziehen muß, welchen Levassor gibt; die zweite ist ein alter Bedienter, der halb wie ein Verbrecher, halb wie ein Märtyrer umherschleicht, und mit geheimnißvoller Miene die einfältigsten Dinge sagt. Diese vorsichtige, ängstliche Miene, seine mysteriöse Haltung, wenn er zu sagen hat, daß die Pferde angespannt sind, daß der Friseur angekommen ist und dergleichen, waren sehr belustigend. So oft er erschien, erschallte ein allgemeines Gelächter. Es war nicht das erste Mal, daß eine kleine Rolle ein ganzes Stück vom Falle rettete. Herr Boutin darf sich dieses Verdienst zuschreiben. Auch über die Blouse und schwarz seidene Mütze des Buchdruckers wurde viel gelacht.

Theater der Porte Saint Martin.

Januar.

Jocko wurde nach langer Ruhe wiederholt, und der bekannte Klischnig gab den Affen mit erstaunlicher Kraft. Zu seinem großen Verdienste gehört, daß er das Unglaublichste ausführt, ohne daß man Mühe und Anstrengung wahrnähme.

Das Ballet war nicht wie sonst in die Scene gesetzt; alles war ärmlich und übereilt; zum Glück nahm Klischnig allein das Interesse der Zuschauer in Anspruch.

Februar.

La nonne sanglante, Drama in 3 Akten und 5 Tableaux von Anicet Bourgeois und Maillan; Musik von Alexandre Piccini; Decorationen von Devoir und Pourchet.

Hier haben wir es einmal mit dem großen Melodrama zu thun; mit einem Werke, das Paris in Bewegung setzt; das ein Jeder gesehen haben will; das mehrere Monate hindurch Haus und Kasse füllt.

Ein solches Schauspiel wird wohl manchmal durch Uebersetzungen auch auf den deutschen Bühnen gezeigt, aber von der Art und Weise, es in die Scene zu setzen und die Rollen zu spielen, haben deutsche Regisseure und Schauspieler keinen Begriff.

Das Drama beginnt in den Catacomben Roms, wo sich viele Leute und unter ihnen Stella Cellani und der Major Conrad von Waldorf einfinden. Anfänglich hält man Beide für ein glückliches Liebespaar, kaum aber sind die andern Reisenden fortgegangen, so gibt Waldorf dem zurückbleibenden Führer eine Börse, und dieser verläßt sie mit den gewichtigen Worten: Bedenkt, daß die Fackel, welche ich euch hier zurücklasse, nicht länger als eine Stunde brennt. Gott möge euch schützen!

Man begreift nicht sogleich, was diese räthselhaften Worte sollen, aber Conrad nähert sich seiner Gefährtin. „Weißt du

noch," sagt er zu ihr, „wie du in den geheimnißvollen Lauben deines Gartens mir einst sagtest: es wäre das höchste Glück mit mir zu sterben. Wohlan denn, so sey glücklich!" —

— Was willst du damit sagen?

— Ich will sagen, daß du mich betrogen hast, daß deine Schwüre gebrochen sind, daß ich Beweise deiner Untreue habe — diese Briefe — daß du hier sterben mußt! —

Stella vertheidigt sich, sie fleht, er möge sie aus diesem Grabe befreien; umsonst! Conrad zerstört die letzte Hoffnung, indem er die leitenden Stricke zerhaut. Sie bittet ihn um einen schnellen Tod mit dem Dolche; er stößt sie zurück. In diesem Augenblicke stürzt ein Theil des Gewölbes ein und begräbt ihn; Stella ist entsetzt und verzweifelnd, und denkt nur daran, die Fackel vor dem Erlöschen zu bewahren. Allein diese verzehrt sich nur zu rasch; sie sucht die Flamme mit ihren Kleidern zu unterhalten; aber bald erlischt sie und tiefe Finsterniß herrscht ringsumher. Stella bereitet sich zum Tode, da hört sie eine Stimme, es ist der Führer, den Unruhe und Gewissensbisse zurückführen, sie springt auf und fliegt ihrem Retter entgegen.

Einige Monate nach diesem Ereignisse finden wir Conrad in Deutschland wieder. Er weiß selbst nicht auf welche Weise er gerettet ist, hat Italien und Stella und die Catacomben fast vergessen, und lebt beseligt von seiner Liebe zu der holden Mathilde von Sarnen, die plötzlich von ihrem Vater, Niemand weiß aus welchem Grunde, in das Kloster von Arau gebracht wird. Als Conrad diese Nachricht empfängt, schwört er, in das Kloster zu dringen und seine Braut daraus zu befreien.

Aber seine Kraft würde nicht auslangen, diesen Vorsatz auszuführen, wenn er nicht einen mächtigen Beistand erhält, und dieser Beistand erscheint; es ist der bekannte Herenmeister Cagliostro. Durch ihn kommt der junge Major in das Kloster, dessen Superiorin Stella Cellani selbst ist, unter dem Namen Maria von Rudens. Sie erfährt von Mathilde, die ihr Herz vor ihr öffnet, daß sie Conrad von Waldorf liebe und nie den

Schleier nehmen werde. Die Superiorin ändert hierauf ihr Betragen, und um Mathilde dem Kloster zu gewinnen, entläßt sie sie aus ihrer dunkeln Zelle, und arrangirt Feste in glänzenden Sälen, wo die jungen Nonnen, in weißen Kleidern mit Rosen gekrönt, sich der Freude überlassen. Doch plötzlich erscheint eine Maske in einen Mantel gehüllt; die Nonnen entfliehen und die Maske bleibt mit der Superiorin allein. Sie erwartete Cagliostro, der ihr einen Schlaftrunk bringen sollte, um sich dann als Scheintodt den Klostermauern entziehen zu können, allein dieser hat seinen Paß seinem jungen Freunde abgetreten, und Conrad von Waldorf steht der Superiorin gegenüber. Jetzt entsteht ein fürchterlicher Wortkampf zwischen Beiden; Conrad schwört, daß er Mathilde zu befreien gekommen sey; Stella, daß sie nur todt das Kloster verlassen werde. Conrad sieht, daß nur ein Mord ihn an's Ziel bringen könne, und er stößt seinen Dolch der Superiorin in die Brust und bahnt sich dann einen Weg durch die Klosterfrauen, die ihm Verwünschungen nachschicken.

Nun folgt das Begräbniß der Superiorin; und später erfahren wir, daß eine Feuersbrunst das Kloster zerstört habe, und ihr blutiger Schatten in den Ruinen umherwandle.

Jetzt wohnen wir einem Feste auf Schloß Sarnen bei; Conrad und Mathildens Vermählung soll gefeiert werden. Es erscheint eine Maske, die sich an Conrads Fersen heftet und sich ihm als die gemordete Superiorin zu erkennen gibt. Sie sieht bleich aus, wie eine Bewohnerin des Grabes, ihr Kleid ist blutig und der Dolch steckt noch in der Wunde.

Der Augenblick naht, wo der Contrakt unterzeichnet werden soll; Conrad bekommt Händel mit einem jungen Offizier, der Mathilde gleichfalls liebt; der blutende Schatten ist überall dabei und verspricht auch bei dem Duell gegenwärtig zu seyn, das in den Ruinen ihres Klosters statt finden soll. Da das Gespenst noch stets voll Sehnsucht für Conrad ist, vergiftet es seinen Gegner und endlich dringt es sogar in das Brautgemach, wo

Conrad seine junge Gattin erwartet. Hier begibt sich nun eine entsetzliche Scene.

Die Nonne will mit ihm entfliehen und das Schloß früher in Flammen aufgehen lassen, um alle Nachforschungen abzuwenden, da man ihn im Feuer umgekommen wähnen würde. Aber Conrad weiset Alles zurück; die Zudringlichkeit des Gespenstes bringt ihn zum Wahnsinn, er zieht den Dolch, um die Nonne noch einmal zu tödten, aber sein Arm durchstößt die Brust Mathildens, seiner jungen Gattin, die auf dem Lager neben ihm ruht. Auf ein Zeichen Stellas erheben sich nun Flammen von allen Seiten, und sie und ihr Geliebter versinken in den Gluthaufen.

Diese Feuersbrunst ist eine der schönsten Decorationen, die man sehen kann. Alles wurde so wahr dargestellt, daß die Zuschauer in Furcht und Entsetzen geriethen. Auch die Klosterruinen waren sehr merkwürdig. Das Theater war ein weites Panoroma; der Himmel spannte sich darüber, von seinen unzähligen Sternen beleuchtet. Der Ballsaal zeigte auch etwas Neues, indem er zum Theil unter dem Niveau des Theaters arrangirt war. Diese herrlichen Dinge verdunkelten die Verfasser des Stückes, obgleich sie doch für diese Bühne ein treffliches Werk geliefert hatten. Sie maßten sich nicht an, ein ästhetisches Kunstwerk dem Publikum zu liefern, sondern ein merkwürdiges Schaustück, und dies haben sie im hohen Grade erfüllt.

Mamsell Georges als Stella war sehr ausgezeichnet; Delafosse als Cagliostro, und Locroy als Conrad nicht minder.

Die Musik gefiel, besonders die Zigeunerchöre und Tänze, die in einem solchen Stücke auch nicht fehlen durften.

April.

Le Monomane, Drama in 3 A. von Charles Duveyrier.

Der Verfasser war St. Simonist und als solcher Redacteur des Globe; jetzt hat er sich dem Theater zugewendet, um hier wie von der Tribune Discussionen anzuregen. Man ersieht, daß

es sein Vorsatz war, die Todesstrafe zu bekämpfen, jedoch legt er oftmals den Personen, welche die fürchterliche Nothwendigkeit der Hinrichtungen in Schutz nehmen, so triftige Gründe in den Mund, und gibt Andern, die seine eigene Meinung repräsentiren sollen, so schwache Stützen zu ihren Behauptungen, daß man darüber irre werden kann. Jedenfalls hätte man mehr Klarheit und Bestimmtheit bei dieser Arbeit wünschen dürfen. Die Handlung ist übrigens so verwickelt, und die Zahl der Personen so groß, daß es sehr schwer wird, hier als Geschichtschreiber zu figuriren. Wir wollen es dessenungeachtet versuchen.

Balthasar ist Generaladvocat zu Colmar und verheirathet. Seine Gattin Leontine, die ihn zum Vater einer lieben Tochter gemacht hat, wurde bei dem Arzte Simon erzogen, der in einem Dorfe bei Colmar wohnt. Bevor sie seine Gattin wurde, bewarb sich ein junger Arzt, der Neffe ihres Vormunds, Heinrich Claudet, um ihre Hand. Da er keine Hoffnung hatte, sie zu erhalten, machte er große Reisen und erglüht für alles Neue, hatte er Wissenschaft und Politik mit gleicher Kraft umfaßt, und sich unter Anderm auch in politische Associationen eingelassen.

Heinrich war einst der Jugendfreund Balthasars; aber dieser Umstand ließ den Advocaten nicht vergessen, daß Jener Carbonaro gewesen war, und sich als Arzt dem Magnetismus ergeben hatte. Auch sah er es nicht gern, daß er nun in Colmar Vorlesungen über Magnetismus hielt und eine profane Menge mit übernatürlichen Geheimnissen bekannt machen wollte.

Balthasar neigte sich zu einem stillen, ruhigen Leben. Eine schwere Krankheit befiel ihn einst, und er mußte lange auf einem einsamen Landhause leben, als er wieder zu seinem Geschäfte zurückkehrte, war er ganz verändert und verwaltete sein ernstes Amt mit unbeugsamer und unerbittlicher Strenge. Er erklärte allen Verbrechern den Vertilgungskrieg; besonders allen denen, welche es wagen wollten, die Gesellschaft in ihrem Grunde zu erschüttern, oder die öffentliche Ruhe zu stören.

Gewöhnlich war er kränkelnd; sobald er aber einen großen Prozeß vor sich hatte, wurde er stark und kehrte zu neuem Leben wieder. In dem Augenblicke, wo die Handlung sich zuträgt, ist es ihm leicht, recht oft zu diesem physischen Wohlseyn zu gelangen, da eben die vielen politischen Verschwörungen gegen Ludwig XVIII. in allen Theilen Frankreichs entdeckt wurden.

Im ersten Akte des Stücks wird ein Bauer, Namens Paturin, hingerichtet. Sein Verbrechen ist Diebstahl und Giftmischerei; er hat Alles gestanden; die Jury verurtheilt ihn und Balthasar ist ohne Mitleid und ohne Reue. Umsonst verwenden sich seine Frau, der Doctor Simon, sein Freund Claudet für den Delinquenten. Umsonst wirft sich die Frau und das Kind des Unglücklichen ihm in den Weg. Vergebens ist es, daß eine Somnambule aussagt, daß der Bauer unschuldig sey und nur aus einer traurigen Monomanie die That gestanden habe. Balthasar bewilligt nicht einmal einen Aufschub und der Scharfrichter muß seine Pflicht thun. Kaum ist aber Paturins Kopf gefallen, als das Entsetzen sich Balthasars Seele bemächtigt, und um so mehr ihn ängstigt, als er die Ueberzeugung gewonnen hat, daß nur eingebildete Schrecken den Delinquenten zum Geständnisse vermochten.

Da keine wichtige Entscheidungen mehr bei den Assisen vorliegen, so bewegt Doctor Simon den Advocaten, mit seiner Frau zu ihm auf das Land zu ziehen, um seine angegriffene Gesundheit wieder zu befestigen.

Allein hier findet er leider nicht die gehoffte Ruhe. Zuerst gibt es Verschwörungen im Departement; man will die dreifarbige Fahne aufpflanzen; dann wird ein Mann in das Haus des Doktors gebracht, der unweit von da vom Pferde stürzte, und in dem Heinrich alsbald einen Polizeiagenten entdeckt. Um ihn unschädlich zu machen, gibt ihm Heinrich einen Schlaftrunk; denn so eben kam Leontinens Bruder, der an der Spitze der Carbonari von Colmar steht, als Gendarm verkleidet an, und fordert Heinrich auf, ihn zu begleiten.

Balthasar liest Abends die Zeitung und findet darin die fürchterliche Gewißheit, daß Paturin wirklich unschuldig war daß ein Italiener das Verbrechen verübte, und sich durch die Flucht dem Gesetz entzogen hat. Er fällt darüber in finstere Schwermuth.

Alle sind im Hause des Doktors bereits schlafen gegangen, mit Ausnahme Claudets, der Leontinens Bruder begleiten will, in der Absicht, ihn einer drohenden Gefahr zu entreißen. In demselben Augenblicke tritt Balthasar als Nachtwandler aus seinem Zimmer, ergreift ein Messer, das er findet, geht in das Zimmer des schlafenden Polizeiagenten, tödtet ihn, wäscht sich die Hände, trocknet sie ab und geht dann wieder in sein Schlafgemach. Am andern Morgen findet man den Fremden todt, den, wie die Zuschauer wissen, kein anderer als Balthasar ermordet hat.

Die Sache wird tersucht und Balthasar erhält plötzlich seine ganze Energie wieder; es ist ein Kriminalfall von der höchsten Wichtigkeit. Ein Mord in der Nähe des Generaladvokaten verübt, gleichsam wie zum Hohne, das verlangt die größte Strenge.

Nichts ist dem gewandten Rechtsgelehrten leichter, als eine furchtbare Anklage zu formiren. Ein Fremder ist ermordet, dessen Papiere ihn als Polizeiagenten bezeichnen; er war dem Complotte in Colmar auf der Spur, er war im Stande, die Rädelsführer zu nennen, folglich ist dies eine Mordthat, welche die Partei ausübte, und Claudet muß der Thäter seyn. Er hat Nachts das Haus verlassen, um Jemand zu retten, der die dreifarbige Fahne mit aufpflanzen half; er hatte schon früher dem Fremden einen Schlaftrunk gegeben, und deßhalb zu einer Magd mit seltsamer Miene die bedeutungsvollen Worte gesagt: „Er wird nicht erwachen — nein! er kann nicht erwachen.“ In seinem Ränzel wurde ein blutiges Messer gefunden. Das Handtuch, welches man ihm gegeben hatte, war mit Blut befleckt. Grund genug, die Anklage zu begründen! Und so wird Claudet, ungeachtet

der Bitten Leontinens, der Bitten seines Onkels, von seinem Jugendfreunde vor Gericht gezogen, und mit der Heftigkeit verfolgt, zu welcher diesen Menschen die entsetzlichste Krankheit antreibt. Es ist die Monomanie des Mordes, die ihn beherrscht, es ist der Durst nach Blut. Nachts tödtet er im Schlaf mit eigenen Händen, bei Tage läßt er tödten im Namen des Gesetzes. Im Schlafe gebraucht er Gift oder Messer, wachend ist es das Beil der Guillotine, womit er den Scharfrichter bewaffnet. Wenn der Vorhang zum vierten Akte aufgezogen wird, ist der Proceß beendigt. Nur der Generaladvokat soll noch gehört werden. Simon und alle Freunde Claudet's sind in Verzweiflung, denn seine Verurtheilung ist gewiß. Da hinterbringt Leontine ein sonderbares Ereigniß, und auf Doktor Simons Gesuch wird das Urtheil verschoben. Die junge Frau sah nämlich ihren Mann Nachts aufstehen, und zu dem Bette ihres Kindes gehen, um es zu ersticken. Simon verlangt ein Verhör bei verschlossenen Thüren, und nachdem Balthasar hartnäckig geläugnet, bewaffnet er sich mit der übernatürlichen Macht eines Magnetiseurs und ruft: „Entschlafe!“ Balthasar sinkt in einen Sessel, und entdeckt nun in seinem magnetischen Zustande Alles, was sich zugetragen hat, in Gegenwart der Richter, der Geschwornen und der Advokaten. Ja, er geht noch weiter; er schreibt nieder, was er gesagt hat. Nun urtheile man über sein Entsetzen als er erwacht, und kein Zweifel mehr über seine entsetzliche Krankheit obwalten kann. Heinrich Claudet wird freigesprochen. Balthasar soll reisen, um sich zu zerstreuen; aber der Unglückliche lebt in steter Angst, daß er seine Frau, seine Tochter, Alles, was ihn umgibt, ermorden könnte. Er kann nicht leben in dieser fürchterlichen Angst. Er vergiftet sich und stirbt, indem er Leontine und sein Kind Claudet empfiehlt.

In diesem Stücke muß man das dramatische Talent des Verfassers anerkennen, wenn es gleich auf Abwegen schweift. Die Handlung ist interessant erfunden, nur sind die Episoden zu gehäuft, jedoch geschickt an einander geknüpft. Die

Hauptrolle, Balthasar, ist glänzend und dramatisch. Sie wurde von Lockroy ohne Uebertreibung gespielt. Den gut gezeichneten, nur etwas zu geschwätzigen Doktor Simon gab Serres, die Noblet gab Leontine mit schicklichem Gefühl, das ist Alles, was man von ihr sagen kann. Bei verschiedenen Stellen wurde gepfiffen.

M a i.

Cromwell et Charles premier, Drama in 5 Akten von Cordelier Delanoue, mit dem Vorspiel: Un dernier jour de popularité.

So oft Cromwell auch schon auf dem Theater war, so haben wir doch noch kein treues dramatisches Bild von ihm gesehen. Auch Herr Delanoue verfährt mit seinem Charakter nach Gefallen. Er gibt hier statt eines Stückes eine Art von phantastischer Biographie, die mit der Jugend Cromwells beginnt, und mit dem Tode Carl I. endigt, die mit einer Menge Details ausgestattet ist, welche größtentheils zu lang befunden wurden. Im Vorspiel zeigt uns der Verfasser sogleich die Hauptpersonen, Carl, Cromwell, Strafford, und einen Edelmann, der auf eine geschickte Weise sich ankündigt, aber plötzlich verschwindet, um erst zum Schlusse wieder zu erscheinen. Es ist ein Abgesandter des Adels der Grafschaft Devonshire, welcher dem König zwar ehrerbietige, doch feste Vorstellungen macht über die Concessionen, welche derselbe dem Parlamente zuzugestehen beabsichtigt. Er fleht Carl, dem Volke nicht nachzugeben, und die Rechte zu schützen, welche er von Gott und seiner Geburt erhalten hat. Diese Ermahnungen kommen aber zu spät, das Parlament hat bereits den Sieg davon getragen. Bei dieser Nachricht setzt er den Hut auf, schilt die Schwäche des Königs, die ihn in's Verderben stürzt, und der König schlägt ihm den Hut vom Kopfe, indem er ihn einen kühnen Empörer schilt. Da schwört der Edelmann hoch und theuer, nicht eher seinen Kopf wieder zu

bedecken, als vor dem Leichnam Carls I. Was der Autor in diesem dramatischen Prolog verspricht, hält er jedoch nicht. Wir sehen im Stücke Cromwell in einer Liebesintrigue verwickelt, unentschlossen, sich bald der Macht, bald ihren Gegnern verkaufend, und immer großsprecherisch dabei. Wir sehen nichts von jenem Begeisterten, unter dessen eisernem Willen sich Alles beugen mußte.

Erst nach drei Akten erhebt sich Cromwell zu einiger politischen Bedeutung. Der Bürgerkrieg entzündet sich. Der König ist zuerst Sieger, dann wird er geschlagen, verhaftet, gerichtet, verurtheilt. Nachdem er einem seiner Söhne Ermahnungen gegeben, sieht man ihn das Schaffot besteigen. Ein Vorhang fällt zu, und der Scharfrichter thut seine Pflicht fast vor den Augen der Zuschauer.

Vor dieser tragischen Entwicklung hat der Autor aus eigenen Mitteln noch eine Scene eingeschaltet, worauf er wahrscheinlich große Hoffnung gründete, und die dessenungeachtet nur Abscheu hervorbrachte. Cromwell will den König retten. Er gibt ihm seinen Mantel, und zeigt ihm den Weg, um den Wachen zu entkommen; aber der Scharfrichter tritt dazwischen, um sein Schlachtopfer noch erst zu kränken. Es ist der Edelmann aus Devonshire, der immer barhaupt zu bleiben geschworen hat, und der nun das Amt eines Scharfrichters übernommen. Diese Scene hatte selbst für die Franzosen, die an dergleichen gewöhnt sind, etwas so Abscheuliches, daß sich ein lautes Pfeifen erhob, obgleich der Saal fast nur von Freunden des Autors angefüllt war.

Der Styl des Stückes ist gut. Das Mysteriöse aber, welches durch das ganze Werk weht, fanden wir dem geschichtlichen Stoffe ganz unpassend. Erscheinungen, Prophezeihungen, Vorempfindungen, unerklärliche Begegnungen, alles dieses gehört am wenigsten in ein Drama, das die Namen Cromwell und Carl I. als Titel trägt.

Juni.

Les amours de Faublas, Ballet-Pantomime in 3 Akten und 4 Tableaux von Leon, Balletmeister aus Marseille, Musik von Piccini und Darondeau.

Das Theater der Porte St. Martin hat wieder sein Ballet erhalten, wenigstens wurde ein nicht unglücklicher Versuch damit gemacht. Man glaubte sich zwanzig Jahre zurück versetzt, wo Henry, der jetzt bei der großen Oper ist, die schönen Schöpfungen seines Talents hier auf die Scene brachte, wo wir Hamlet, la Rosière, la fille mal gardée u. s. w. erscheinen sahen.

Es ist nicht nöthig, hier über den Vorwurf des Balletmeisters etwas zu sagen. Wer kennt nicht Faublas, jenen Roman von Louvet, der schon zu so vielen Vaudevillen, Lustspielen und Dramen Stoffe herlieh.

Herr Martin war Faublas, dessen Rolle Grazie, Leichtigkeit, eine feine und zarte Bildung und ein lebhaftes, geistreiches Gesicht erfordert. Er verdient hier besonders erwähnt zu werden.

Ambigu-comique.

Dolly, ou le coeur d'une femme, drame-vaud. in 1 Akt von Sauvage, Lurieu und Raoul.

Ein altes Stück, das schon vor mehren Jahren im Théâtre des nouveautés angenommen worden war, aber durch den Bankerott dieses Theaters damals nicht zur Aufführung gekommen ist. Es ist eine rührende Geschichte, worin eine Frau die schönste Rolle spielt, ohne daß die Zuschauer sich über Unwahrscheinlichkeit beklagen dürften. Die Handlung trägt sich in jener Zeit zu, als der Prätendent in Schottland zu landen versuchte, und Frankreich ihn dabei mit Geld und Intriguen reichlich unterstützte. Ein junger französischer Diplomat wurde ihm beigegeben, welcher

unter dem angenommenen Namen Fontenay auf dem Kriegsschauplatz erschien, und sich hier neben den Staatsgeschäften auch Liebesabenteuern widmete. Er lernte Miß Dolly kennen, und erlangte ihre Zuneigung durch ziemlich verwerfliche Mittel, endlich heirathet er sie unter seinem angenommenen Namen, um den Nachforschungen zu entgehen. Aber die Sache des Prätendenten scheitert; Alles muß die Flucht ergreifen, und Herr von Fontenay zuerst. Er umarmt seine Frau, verspricht ihr, bald von sich hören zu lassen, und sie bald wieder zu sehen. Allein er hält nicht Wort, und die trostlose Dolly beschließt, von einer Stadt zur andern zu reisen, um ihren geliebten Carl aufzusuchen.

So kommt sie nach Frankreich. Der Herzog von Graffigny empfängt sie mit Aufmerksamkeit, und sie macht die Bekanntschaft seiner liebenswürdigen Tochter, der Frau de la Houssaye, die ihre zärtliche Freundin wird. Der Gemahl dieser Dame lebt im Auslande, und wird in Kurzem zurückerwartet. Wie groß ist aber das Erstaunen der armen Dolly, als er endlich zurückkehrt, und sie in ihm ihren Gatten, ihren Verführer Fontenay erkennt!

Im ersten Augenblick beschließt sie, sich zu rächen. Sie vertraut ihr Geheimniß dem Herzoge von Graffiguy. Die glänzende Genugthuung, die sie von der Gerechtigkeit der Menschen verlangt, soll ihr zu Theil werden, denn der Herzog ist die Ehre selbst; und obgleich er bei dem Gedanken erbebt, welch ein Loos seinen Schwiegersohn treffen werde, so will er die Sache dennoch den Gerichten übergeben, und fertigt vorläufig einen lettre de cachet für Carl aus. In der Bastille soll der Verbrecher sein Urtheil erwarten, welches ihn verderben und entehren wird. Allein der Schmerz, den sie ringsum sich verbreiten sieht, rührt das Herz der armen Dolly, und sie beschließt, sich zu opfern. Sie zerreißt die Beweise von Carls Falschheit, sie begräbt das Geheimniß, um das nur erst Herr v. Graffiny weiß, auf's Neue in ihre Brust, und sucht ihre verlorene Ruhe in einem Kloster wieder, da sie nicht mehr in der Welt zu leben im Stande ist.

Das Stück hat neben den rührenden Scenen auch einige heitere, die nicht übel angelegt sind, und erlangte einen vollkommenen Succeß. Gespielt wurde gut.

April.

La journée d'un Créancier, Vaud. in 1 A. von Deo.

Ein sehr schlechtes Machwerk, das einen Journalisten zum Verfasser haben soll, der sonst selbst wohl das Schwert der Kritik mächtig schwingt. Der Inhalt verdient nicht hier näher angegeben zu werden.

Théatre de la Gaîté.

Januar.

Das neue Jahr begann mit einem Vaudeville: La victime du cerridor, von Ennery und St. Yves.

Ein Mann, der dreißig Jahre seine Familie nicht gesehen hat, zieht unter anderm Namen in sein Haus, wo er eine Menge alter Tanten und Cousinen umsonst wohnen läßt. Er wird das Opfer ihrer Klätschereien und am Ende zum eigenen Hause hinausgeworfen. Hierauf gibt er sich zu erkennen und verzeiht. Man hat dieses Machwerk ausgepfiffen.

Februar.

Sonnabend den 21. brannte dies Theater während der Probe des Zauberspiels: „le bijou," ab.

Folies dramatiques.

Januar.

Les chauffeurs, Melodrama in 3 Akten und 4 Tableaux, mit einem Prolog: dix ans avant, von Valory und Cogniard frères.

Die Zeit ist das Jahr 93. Der Titel besagt, welche Klasse von Revolutionsmännern wir vor uns haben. Es ist ein sehr zusammengesetztes, etwas verwirrtes Stück Arbeit, dieses Melodram, dessen Inhalsbericht man uns um so eher erlassen wird, wenn wir bemerken, daß die Melodramen dieser Bühne mit Recht zu den verschriensten der ganzen Gattung gehören.

Februar.

La fille pendue, Melod. in 5 Tabl. (aus den merkwürdigen englischen Criminalfällen) von P. und d'A.

Um dieses Stück gehörig zu würdigen, muß man, wenn auch nicht gehängt worden seyn, doch Hängen gesehen haben und gute Kenntnisse vom Galgen und Stricke besitzen.

Herr Halwic ist ein ehrlicher Kaufmann in Londons City; er ist dabei reich und stolz. Auch hat er einen Sohn, Seymour, der sich durch Tapferkeit zu einem hohen Posten in der Armee hinaufgeschwungen hat, und Miß Clary, eine schöne und liebenswürdige Tochter. Zwei Freier werben um sie; der Eine ist eine geheimnißvolle Person, die nicht spricht und die man für stumm halten sollte, der Andere ist Sir Tom, Seymours Oberst.

Tom ist nicht liebenswürdig; und troß aller seiner Reichthümer und Würden, heirathet Clary den Andern. Aber Tom schwört fürchterlich, daß er sich rächen werde.

Man sitzt beim Punsch und ist fröhlich und guter Dinge; nur Tom fehlt. Er hat sich durch seinen Bedienten Dick, den Schlüssel zum Brautgemach verschafft; und er denkt ernstlich daran, seinen Schwur zu halten.

Die Gäste und die Familie gehen auseinander, und Clary begibt sich in ihr Schlafzimmer, wohin ihr Gatte ihr folgt, der

in der That stumm seyn muß, da er bis jetzt nur den Mund öffnete, um Punsch zu trinken.

Bald erscheint Tom und Dick. Ersterer öffnet die Thür des Schlafzimmers und stürzt hinein; man hört einen gräßlichen Schrei; Clary eilt heraus, in einer zu strengen Wahrheit verwirrter Nachttoilette, und bittet um Gnade vor Toms mörderischer Faust, dann sinkt sie in Ohnmacht — gerade in einen dastehenden Lehnstuhl.

Ehe die Leute herbeikommen, steckt Tom seinen Dolch in Clarys Hand und entflieht. So wird sie gefunden und für die Mörderin ihres Gatten gehalten. Sie wird in den Kerker geführt; aber auch dorthin verfolgt sie Tom, der sie vom Schaffot erretten will, wenn sie seine Leidenschaft zu befriedigen verspricht.

Es ist übrigens eine Eigenheit dieses Stücks, daß darin stets vom Schaffot die Rede ist, während doch der Galgen gemeint ist.

Sobald Tom die Arme verlassen hat, erscheint Seymour, ihr Bruder, bringt ihr einen Dolch und bittet sie, zu entfliehen, wenn das, was er unternehmen wolle, nicht glücklich für ihn ausschlagen würde.

Clary ist einfältig genug, den Dolch entblößt auf den Tisch zu legen; hierauf kommt ein schwarz und rothgekleideter Mann, der Niemand anders als der Scharfrichter ist, und nimmt ihr den Dolch weg, versichert aber, daß er es auf Seymours Wunsch thue.

Vater Halwic hatte indessen nichts Besseres zu thun, als verrückt zu werden und kommt durch Zufall auf den Richtplatz. Auch Seymour stellt sich dort verkleidet ein. Halwic erkennt seinen Sohn; die Glocke des Gerichts ertönt; der Vater glaubt, man wolle ihm auch den Sohn rauben, und klammert sich an ihn fest; dieser aber reißt sich, im eigentlichen Sinne des Wortes, von ihm los und rennt zum Scharfrichter, der mit ihm

einverstanden ist. Der alte Halwic setzt sich indessen in einen Kahn und läßt sich fortrudern.

Der Scharfrichter ist ein so sentimentaler Narr, daß er gewiß noch um seine Stelle kommen wird, wenn er oft solche Streiche ausführt, wie in diesem Stücke. Man denke sich einmal, daß der Kerl, statt wie es ihm zukommt, das Mädchen recht und gerecht zu hängen, ihr um den Hals eine elastische Schleife schlingt wie ein Modeband, und sie statt todt nur ohnmächtig dem Bruder in die Arme legt, wie dieser es früher mit ihm abgemacht hatte.

Tom aber kommt indeß wie Kain mit großen Schritten aufs Theater gelaufen. So eben wird die Leiter umgeworfen, er sieht seine Geliebte baumeln und wird ohnmächtig. Seymour, der seine Schwester auf der Schulter trägt, kann ihn jedoch nicht sehen. Der Schiffer mit dem Kahn ist wieder da, Seymour steigt mit seiner Last ein und sie fahren ab. Da erhebt sich Tom aus seiner Ohnmacht und ruft: „Sie ist nicht todt!“

Dies muß ihm eine innere Stimme gesagt haben. Er beschließt, ihnen nachzureisen. Er durchzieht England, Irland, Schottland, Frankreich und noch einmal Schottland, und da findet er endlich die Gehängte in einem kleinen Winkel des Landes. Er droht wieder, aber umsonst. Endlich ergreift der alte Vater, der noch immer verrückt ist, seine Tochter bei den Haaren, die sie eben zu diesem Behufe offen trägt, schleudert sie auf die andere Seite des Theaters und stürzt sich in ein Wasser, das bei der Hütte vorbeifließt.

Unterdeß erfährt Seymour, daß Tom wieder da sey, und sucht ihn, als Bettler gekleidet, in jeder Hand eine Pistole, wieder auf. Während er ihn aufsucht, erscheint dieser wieder in der Uniform eines Obersten und reclamirt Clary, als dem Galgen verfallen. Unterdeß kommt der Vater wieder, der — so wie er die Uniform erblickt — wieder gescheut wird, aber Tom stößt ihn mit seinem Dolche nieder. Er ist jedoch nur verwundet und der Dorfchirurg erscheint gerade zu recht, um ihn

zu verbinden. Auch Seymour kehrt glücklicherweise zeitig genug wieder, um Tom zu erschießen, und endlich — fällt ein Papier aus Toms Brusttasche, worauf Clary's Unschuld geschrieben steht.

Man sieht aber daraus, daß Sir Tom ein pünktlicher Mann war, der seine Sachen sehr in Ordnung hielt.

Das Stück dauerte, mit vier andern, die vorher gespielt wurden, bis gegen Morgen, etwa 8 bis 9 Stunden. —

März.

Restons sauvages, Fol.-Vaud. in 3 A. von Sauvageon.

Mitten in eine wilde Völkerschaft fällt plötzlich alles, was unsere schwatzhafte, falsche, geschminkte, überzuckerte, abgeschmackte Gesellschaft beherrscht. Der König will nämlich einen Culturversuch mit sich und seinem Volke machen; aber das letztere ennuyirt sich dabei. Es kommt zu einer Emeute. In dem Augenblick, wo die Apostel der Civilisation an den Spieß gesteckt werden sollen, tanzen und springen die Wilden, und während dieser Gesänge und Tänze gewinnen die unvorsichtigen Europäer Zeit, auf ihr Dampfboot zu eilen, und so schnell als möglich zu entfliehen.

Dies ist die ganze Geschichte; der Spaß liegt in der Behandlung, die von Wortspielen, politischen Witzen und Späßen aller Art übersprudelt. Ueberdies war das Costum der Wilden, besonders der weiblichen, so geschmackvoll, daß es den ganzen Marais in Aufruhr bringen konnte.

Une épouse, Melod. in 5 A. mit einem Vorspiel: un mariage d'amour, von Eduard A. und Jules de B.

Vergebens suchten wir in diesem Werke eine Moral, wie wir sie immer in dergleichen Stücken zu finden wünschen. Wir haben nur Verbrechen und verderbliche Beispiele darin gefunden: Die Masse hat hier keine edeln Muster zur Nacheiferung, weder der Handlung noch der Sprache nach; von einer höhern poetischen

Bedeutung kann hier ohnedies nicht die Rede seyn. Auch jene Mittel, der Kasse eine gute Einnahme zu verschaffen, sind nur sehr sparsam in Anwendung gebracht. Wir fragen daher mit Recht, was können und sollen diese sechs Akte bezwecken? — Man wird uns die Erzählung des Inhalts gern erlassen.

Un père ou la famille Simon, Drama in 3 A. von Roger.

Die Familie Simon besteht aus dem Vater, einem rechtlichen und arbeitsamen Kaufmann, aus der Mutter, dem Sohn und der Tochter. Mad. Simon ist schwach und liebt das Vergnügen. Sie ist schuld, daß ihr Sohn unglücklich wird. Adolphe spielt mit achtzehn Jahren, hat Duelle und Maitressen, und denkt nicht daran, seinem Vater im Geschäfte beizustehen. St. Hilaire, der Begleiter dieses jungen Menschen, ist ein Taugenichts, der in dem alten Simon den Feind seiner Aeltern sieht, und sich durch den Untergang seiner Familie rächen will. Zuerst bringt er eine Frau ins Haus, die sich für eine Gräfin ausgibt, und Madame Simon zur Verschwendung verleitet. Indem er Adolphe mit einer jungen Person bekannt macht, welche die Geliebte eines Offiziers ist, verwickelt er ihn in einen ernsten Handel. Als er am Ende den alten Simon ruinirt glaubt, meldet er sich als dessen stärksten Gläubiger. Seine Beleidigungen, sein kalter Hohn bringen den alten Mann zur Verzweiflung. Er nimmt eine der Pistolen, die sein Sohn zu seinem Duell geladen hat, und schießt nach seinem frechen Feinde; aber seine Tochter, die gerade hinzuläuft, wird von der Kugel getroffen, die für St. Hilaire bestimmt war; und zwar in dem Augenblicke, wo sie die einzige Stütze ihres Vaters werden sollte, indem ein junger reicher Marineoffizier, der sie schon lange liebt, von seinen Reisen zurückkehrt. Der Vater vermag dieses Unglück nicht zu ertragen, er vergiftet sich und sinkt zu den Füßen seiner von ihm erschossenen Tochter. Bevor er den Geist aufgibt, vernimmt er jedoch noch, daß die Erde von einem Ungeheuer befreit sey, und daß sein Sohn St. Hilaire im Duell getödtet habe.

Obgleich die Handlung dieses Dramas zu finster ist, so ist sie doch gut angelegt und ausgeführt. Der Verfasser selbst spielte den Simon als dramatischen Versuch mit Glück.

Théâtre du Temple.

La fille de Satan.

Ich führe dies Theater wegen dieses Stückes auf, das seinem Repertoir angehört und das Publikum in Masse anzieht. Der Gegenstand ist einer alten Sage der Cevennen entlehnt.

Die Reyna Margoul, die Tochter des Teufels, holt junge Bursche, welche sich unterstehen, auf ihre Gesundheit zu trinken, und dabei gewisse mysteriöse Worte auszusprechen, und fährt mit ihnen in den tiefsten Grund der Hölle, wo Niemand als Satan ihr ferneres Schicksal kennt. Sie hat einen schönen Kopf, aber grüne Arme und Beine, die sie jedoch unter einem schwarzen Mantel sehr geschickt zu verbergen weiß.

Ein armer Mensch, der ein hübsches Mädchen liebt, ergibt sich dieser Reyna Margoul in der Hoffnung, daß er durch sie seine Geliebte erhalten werde. Sie läßt ihn viele Verbrechen begehen, und nachdem er Eltern, Freunde und Geliebte ermordet hat, entrückt sie ihn der menschlichen Rache und Gerechtigkeit und nimmt ihn mit in ihre Hölle.

Alles in dem Stücke entspricht dem diabolischen Stoffe: Dekorationen, Verwandlungen, Musik, Costüme, besonders aber die einfältige Person, eine Art von deutschem Kasperle, in Frankreich „niais de rigueur“ genannt, der immer Furcht hat, und dessen Furcht die Zuschauer vor Lachen bersten macht.

Théâtre des funambules.

Juni.

Noir et blanc.

Jules Janin zu Ehren, der Debureau's Leben so unübertrefflich beschrieben, wollen wir auch dieses Theaters einmal Erwähnung thun; denn wer kennt heute nicht den göttlichen Paillasse Debureau, mit seinem mit Mehl bestäubten Gesicht. Er spielt darin die Hauptrolle, natürlich den Pierrot, wie immer. Was Noir et blanc betrifft, so ist es so schwer zu verstehen, als viele andere moderne Dramen, die schon oft unser armes Hirn in Verzweiflung gebracht haben. Wir wollen es einmal versuchen, den Inhalt zu geben.

Pierrot ißt in seiner Hütte zu Nacht — elend genug, nichts als Käse und Brod, jedoch ist er zufrieden, und dankt Allah für das Stückchen Käse, das er sich kaufen konnte, denn ich vergaß es zu sagen, daß Pierrot ein Türke ist, mit einem Turban auf dem Kopf, eine Art Einwohner von Algier.

Da kommt zu ihm eine arme Alte, und bittet, wie es seit undenklichen Zeiten in Zaubermährchen üblich ist, um Gastfreundschaft. Man bewilligt sie ihr, und sie verwandelt sich sogleich in einen guten Genius mit einer kurzen Tunika und einer Brillantkrone auf dem Kopfe. Ein solcher Gast mag sich nicht mit Käse begnügen, das begreift man wohl. Er läßt auch wirklich einen prächtig gedeckten Tisch erscheinen, und bewirthet Pierrot aus Dankbarkeit äußerst comfortable. Das ist gut, und der gute Genius fliegt davon. Gleich darauf erscheint ein häßlicher Derwisch, der auch ein Abendessen verlangt. Aber Pierrot, dem sein Aeußeres nicht gefällt, jagt ihn fort. Sogleich gibt sich der Derwisch zu erkennen, daß er der schwarze Genius sey, und nun beginnt ein Kampf des weißen und schwarzen Genius, wobei Pierrot bald zum Pascha, bald zum Fangball der Teufel bestimmt wird, und durch eine Menge Lazzi in dreißig verschiedenen Verwandlungen das Publikum entzückt. Man denke sich Pierrot in

seinem brillanten Paschacostüme, dann als einen Räuber des alten Melodrama's mit einem dicken schwarzen Schnurrbart auf seinem weißen Gesicht, bald im Narrenhause, mitten unter Wahnsinnigen, dann wieder bei schönen Negermädchen, in die er verliebt ist. Die Dekorationen zu dieser Pantomime sind auch nicht zu verachten. Da gibt es prächtige Gärten des Pascha, mit Springbrunnen und Cascaden. Aber Alles dieses würde Leute von Geschmack nicht fortwährend diesem Theater geneigt erhalten können; denn das abscheuliche Orchester, das hier zur Schande der Pariser versammelt ist, vernichtet jeden guten Eindruck. Man kommt von dieser Musik ganz betrunken nach Hause; aber wahrlich, es ist kein Rausch von gutem Wein.

Théâtre des jeunes élèves.

Januar.

Salvator Rosa, ou le portrait du singe, fait-historique in 1 Akt von Burat und Gastaldy.

Dieses Theater gab nacheinander eine ganze Reihe berühmter Männer: Turenne, Napoleon, Byron u. s. w. Der Direktor ist Herr Comte, der bekannte Taschenspieler, und die Schauspieler sind ganz junge Leute, mitunter selbst Kinder, deren Zusammenspiel Bewunderung erregt.

Den Inhalt aller Stücke dieses Repertoirs herzuzählen, würde zu weitläufig seyn, wir beschränken uns daher darauf, nur hin und wieder einen pikanten Zug mitzutheilen. So kommt z. B. in diesem Salvator ein Alterthümler vor, der immer mit einem Kästchen unter dem Arme erscheint, und jeden Augenblick bereit ist, den Inhalt, der sehr sehenswerth seyn soll, vorzuzeigen, jedoch beständig daran verhindert wird. Endlich ersucht er das Publikum, morgen wieder zu kommen, und betheuert hoch, dann seine Seltenheit produciren zu wollen. Dies erinnert an das

Aushängeschild eines Barbierladens, mit der Aufschrift: „Morgen wird hier umsonst barbirt." Aber dieses „Morgen" kam natürlich nie.

Februar.

Le cri du coeur, Vol.-Vaud. in 1 Akt von Eugène Duval und Achille L.

Eine Satyre auf jene so oft schon da gewesene Stimme der Natur, wonach man seinen Verwandten, Sohn, Bruder u. dgl. nach langen Jahren sogleich wieder erkennen soll, wenn man ihn früher sein Leben lang nicht gesehen hatte. Das Stück, das einen so sentimentalen Gegenstand lächerlich macht, müßte überaus komisch seyn; dieses ist es aber nicht. Es mißfiel. Die Autoren hatten sich allerlei Spaß dabei erlaubt. So z. B. wurde es zweimal „zum Erstenmale" gegeben; das eigentliche Erstemal war es gar nicht einmal auf dem Zettel angekündigt. Dabei hatte es denn aber sein Bewenden; zum dritten oder zweiten Mal erlebte es nicht das Licht der Lampen.

L'amour fraternel ou un jour sous Charles IX., hist. Drama in 3 A. mit Gesang von Xavier und Richard.

Ein Bruder und eine Schwester, René d'Octonville und Marie lieben sich zärtlich. Er ist von der Partei des Coligny, und wird verfolgt. Die Schwester verkauft Alles, was sie besitzt, um den Bruder in seiner Verborgenheit zu erhalten, wohin er sich vor den Mördern Karls IX. geflüchtet hat. Sie wird schlechter Aufführung beschuldigt, da sie ihre Kleinodien nicht mehr besitzt, aber sie erträgt Alles, selbst dem Tode würde sie trotzen; denn sie hat René in ihrem Zimmer verborgen, und schon nahen die Mörder, als eine Amnestie ertheilt wird, weil Heinrich von Navarra den katholischen Glauben annimmt.

Das Spiel der jungen Künstler war in hohem Grade vortrefflich und nach dem Ausspruche der Kenner: inconcevable.

März.

Le coin du feu, ou le bonheur, Schauspiel in 4 Akten und 7 Tableaux mit Gesang, Tänzen, Verwandlungen; neuen Costümen und Dekorationen von Menissier; Musik von Toulou, Tolbecque und Festeau; Tänzen von Blache; Dekorationen von Bolard; Costümen von Madame Markert; Maschinen von Camus; in die Scene gesetzt von dem Autor selbst.

Einer der schönsten Erfolge der Pariser Theater; Herr Menissier und die Ornemanisten, die er sich beigesellte, haben ihren Zweck vollkommen erreicht. Die Handlung spielt von 1773 bis 1777. Wir sind in der Normandie, der Schweiz der Pariser Eduard, der Held des Stücks, ist zwanzig Jahre alt. Duvernois, sein zweiter Vater und Erzieher, sein Lehrer, begleitet ihn überall; aber die Stunde kommt, wo das junge Herz des Zöglings zu heftig schlägt, um länger der Hand des Lehrers zu gehorchen. Die Welt, der weite Schauplatz voll Klippen, soll der Schauplatz seines Glückes werden. Was kümmert ihn eine Mutter, die ihn liebt, ein Freund, wie Duvernois, eine Braut, wie Angeline, Alles opfert er dem berauschenden Glücke einer fernen Zukunft. Sein häuslicher Herd wird verlassen, er wirft einen letzten Blick auf sein Dorf, und mischt kaum eine Thräne in die Thränen der Anderen, welche sie beim Abschied vergießen. Jetzt beginnt Eduards Reise nach dem Glück. Von Havre geht er nach England, Genuß folgt auf Genuß, tolle Ausgaben, beträchtliche Vorschüsse, aber Duvernois, geheimnißvoll verhüllt, ist um ihn, und sorgt und wacht über ihn, wie sein Schutzgeist.

Bei der Nachricht von Eduards Abreise fällt die zärtliche Angeline in Ohnmacht. Wie sie daraus erwacht, ergreift sie die Hand ihres Onkels l'Hirondelle, eines gewesenen reichgewordenen Müllers, und reist mit ihm nach London. Sie bewohnen dasselbe Haus mit Eduard. Seine Braut will stets neben ihm weilen, ohne daß er es weiß. Ein grüner Schleier verbirgt ihre Züge. Bald sollen die Zuschauer erfahren, welchen Einfluß

dieser grüne Schleier auf Eduards Schicksale hat. In dem Augenblick, da falsche Freunde ihm sein ganzes Vermögen rauben wollen, stürzt Angeline herbei, rettet mit einem aufgefangenen Briefe die Ehre ihres Bräutigams, und verschwindet dann wieder.

Des Reichthums überdrüßig, kehrt Eduard seinen Blick wie seine Hoffnungen nach den schönen Künsten. In Paris, wohin er sich begab, studirt er fleißig, und findet eine freundliche Aufnahme; er will endlich eine Oper aufführen lassen, ein Gemälde auf die Ausstellung bringen. Den großen Preis erhält ein Anderer, die Oper fällt durch. „Ach! der Neid! der Neid!" ruft Eduard bitter aus. Er geht nach Polen, um das Glück im Ruhm zu suchen. L'Hirondelle, der in London einen reichen Bürger vorstellt, in Paris ein Beschützer der Künste war, ist in Polen Armeelieferant geworden. Aber das Unglück der polnischen Waffen hat seine Millionen bis auf einen kleinen Rest zusammengeschmolzen, und selbst diesen muß er opfern, um die letzten Kosten eines verzweifelten Krieges zu bestreiten. Eduard ist polnischer General, der grüne Schleier umgibt ihn stets schützend; dennoch aber wird er schwer verwundet unter den Mauern von Warschau, ohne den Fall dieser unglücklichen Stadt aufhalten zu können, die das Zeichen zu Polens Zerstücklung gab. So hat denn auch der Ruhm Eduards schöne Hoffnungen getäuscht. Er begibt sich nun an den Hof von Catharina II., deren Minister er wird. Der Ehrgeiz verzehrt die Seele dieses jungen Mannes: Alles, was seine Macht beschränkt, muß weichen. Selbst Duvernois' Rathschläge verachtet er. Potemkin, Catharinens Günstling, ist Eduards Projekten entgegen. Er arbeitet daran, ihn zu stürzen. Die Höflinge aber, eifersüchtig auf den Emporkömmling, entdecken seine Verbindungen mit den Türken, und geben ihn der Kaiserin an, die ihn ergreifen und mit Ketten beladen läßt. Die Blicke Eduards fallen in dem Augenblicke, da man ihn fortschleppt, auf den grünen Schleier. Er scheint ihm eine baldige Befreiung zu verheißen, und Eduard gelobt im Herzen, künftig weiser zu seyn.

Wir kehren in das Dorf zurück zu seiner Mutter, die Eduard vor fünf Jahren so schnell verließ. Wir finden sie voll Freude über die Nachricht, daß er andern Tags wiederkehren wird, ermüdet von der Sucht, das Glück zu erjagen. Ein Mann in einen Mantel gehüllt, mit einem breiten Hut auf die Augen gedrückt, erscheint, und verlangt die alte Margaretha allein zu sprechen. Alle werden entfernt und die gute Frau hört ihm voll Theilnahme zu. Da wirft er seine Verkleidung ab, sinkt ihr in die Arme — es ist Eduard. Er will nicht mehr dem falschen Glücke und dem Ruhme nachjagen, sondern er ist mit dem Glücke zufrieden, das ihn am väterlichen Herde erwartet. Wenn nun während des Stückes der grüne Schleier für Eduard ein Geheimniß war, so ist es für die Zuschauer und Leser mehr noch Duvernois, der sich hinopfernde Mann mit dem ungeheuren Reichthume. Aber Duvernois ist der Herzog von Segaral, der fünfzehn Jahre lang gezwungen war incognito zu leben. Während dieser Zeit war er Eduards Erzieher und vereinigt ihn jetzt mit dem grünen Schleier, mit der treuen Angeline. Eduard ist von seinen Träumen geheilt und die Erfahrung hat ihn besser belehrt, als aller Unterricht. L'Hirondelle wird für den Verlust seines Vermögens von dem Herzog von Segaral entschädigt.

Das Stück hat allgemein gefallen. Die jungen Künstler haben trefflich und mit großer Einsicht gespielt. Die größtentheils neu componirte Musik trug nicht wenig dazu bei, den Beifall zu verstärken.

April.

L'atelier de Charlet, pochade-vaud. in 1 A. von L. Ader.

Charlet ist vorzugsweise der Kindermaler, wie Gavarni und Johannot junge Frauen, Traviès Gassenscenen, Gudin Seescenen, und Monnier ehrliche Spießbürger zu malen verstehen. Wer Charlet nennt, dem fallen hübsche Kinder dabei ein, und umgekehrt.

Diesen Charlet hat nun Ader auf die Scene des Kindertheaters gebracht, oder vielmehr die Kleinen, die ihm bei seinen Bildern zum Muster dienen, und die Streiche, die sie anstellen. Besonders lustig ist die Art, wie sie die alte Frau des Portiers in die Flucht treiben, welche sich über ihre Besuche im Hause aufhält. Das kleine Stück ist originell, und dabei unterhaltend und lustig.

L'avare de village, Vaud. in 1 A. von Duffaud und Marcillac.

Man begreift anfänglich nicht gleich, warum hier von einem Dorfgeizigen die Rede seyn soll. Molière sagt nicht von seinem Geizigen, ob er in der Stadt oder auf dem Lande wohnte. Unsere Dichter wollten damit sagen, daß nur in kleinen Städten und auf dem Lande noch dergleichen Originale anzutreffen seyen.

In Sürenne wird eine Collecte für die Armen gemacht. In Sürenne lebte ein Wucherer, Namens Rapinard. Nach Sürenne kommen zwei junge Leute, Henry und Léon, um eine Anleihe von 10,000 Franken zu machen. Rapinard fängt die jungen Leute; die jungen Leute fangen hierauf Rapinard. Er muß seiner Nichte 10,000 Franken zahlen, die er ihr verweigerte; er muß 2000 Franken zur Collecte geben; Rapinard wird darüber rasend und das Publikum lacht.

Obgleich die Wirkungen des Geizes auf der Bühne nicht mehr neu sind, so hat das Ganze doch gefallen. Der junge Alfred als Geiziger war ausgezeichnet und erinnerte selbst zuweilen an Bouffé.

Mai.

Le pélerinage de Lemière, hist. Vaud. in 1 Akt von Saint-Yves.

Die Scene dieses neuen Vaudevilles ist in Villiers-le-Bel, einem schönen ländlichen Dorfe bei Ecouen. Hier wohnt Mad. Lemière, die Mutter des Dichters, der die Wittwe von Malabar

und einige andere zu ihrer Zeit geschätzte Sachen geschrieben hat. Lemière besucht jeden Monat seine Mutter. Rivarol und sein Freund der Financier St. Marcel, die Unzertrennlichen, haben von Lemières Wanderungen nach dem Dorfe Wind erhalten und glauben, daß er dort ein Mädchen versteckt habe. Sie schleichen ihm einst nach und überraschen ihn in seiner „petite maison,“ wie sie es nennen. Lemière ist über diese Indiscretion aufgebracht, und indeß die Beiden wähnen, bei dem splendiden Souper, daß sie bereiten ließen, den jungen und pikanten Gegenstand von Lemières Neigung kennen zu lernen, stellt ihnen dieser seine würdige Mutter vor, und die verwirrten Unbescheidenen müssen ihr die Blumensträuße überreichen, die sie einem jungen Mädchen bestimmt hatten.

Juni.

La maison isolée, ou le vieillard des Vosges, Oper in 2 A. von Marsollier, Musik von Daleyrac.

Als diese Oper im Jahr 1797 zum ersten Male auf dem Théatre feydeau aufgeführt wurde, hatte sie 3 Akte; für unsere Zeit ist der Text jetzt noch in 2 Akten etwas zu lang.

„Ich bin ein guter Greis, du bist ein guter Greis, er ist ein guter Greis!“ das ist das Grundthema dieser Oper; dann Räuber, Pistolen, ein tugendhafter Soldat u. s. w. Man müßte einschlafen, wenn die lieblichste Musik uns nicht immer wieder auf sanfte Weise erweckte. In den annales dramatiques aus jener Zeit, welche diese Oper entstehen sah, ist ein Urtheil darüber enthalten, welches wir hier mittheilen wollen:

„Man findet in dieser Oper sehr geschickt herbeigeführte Effecte und die treffendsten Contraste; anmuthige Details; und das Schlußtableau des ersten Akts bringt eine große Wirkung hervor. Der vom Wege ermüdete Greis wird nebst zwei Kindern, von den jungen Mädchen des Dorfes auf Zweigen hereingetragen. Sie besteigen einen Felsen, unter dem die Räuber das Verderben des Greises beschließen. Welch schöner Contrast!“

Wie werden einst unsere Urtheile über dergleichen Gegenstände nach fünfzig Jahre betrachtet werden?

Mit Dalayracs Musik ist es ein anderes, diese wird ewig schön und angenehm bleiben.

Die jungen Darsteller hatten mit allen ihren Kräften dazu beigetragen, diese Studie für sie auch in einen Genuß für die zahlreichen Zuhörer umzuschaffen.

Gymnase-Enfantin.

Albertine, ou la jeune fille et le général, drame-vaudeville historique en 3 A., orné de danse, musique, décors et costumes nouvaux par Burat et Eugène Duval.

Albertine, ein junges Mädchen, sorgt für die alte Amme ihrer Mutter, die sie ihr als Vermächtniß hinterlassen hat. Es sind die Zeiten der Unruhen in der Vendée 1795. Eines Tages kann sie ihrer Pflicht nicht nachkommen, denn sie besitzt nichts mehr. Sie läuft also zu ihren Freunden, um Hilfe zu suchen. Aber Alles ist verwüstet; Niemand ist im Stande zu helfen. Da wirft sie sich dem General Hoche zu Füßen, und dieser, der bereits seine Börse dem Elend geöffnet hat, gibt ihr den letzten Ring, der ihm geblieben ist. Sie eilt in die Stadt, um ihn zu verkaufen, aber unterwegs verliert sie ihn. Der exaltirte Kopf des Mädchens verwirrt sich bei diesem unerwarteten Unglück; Albertine bleibt monatelang in dem Wahn, den Ring zu finden, und sucht ihn in einem fort, ohne sich um die Zeit im geringsten zu kümmern. Endlich kommt Jemand auf den Gedanken, ihr einen ähnlichen Ring in den Weg zu legen, und kaum hat sie ihn gefunden, so kommt ihr die Vernunft wieder. Sie erfährt nun, daß die arme alte Amme längst wieder hergestellt ist, und daß Hoche, der Friedenbringer, es sey, der sie unterstützte.

Das Stück ist gut gearbeitet und fand großen Beifall. Die junge Anastasie Berger gab die Hauptrolle sehr lobenswerth.

März.

La jambe de bois, Vaud. in 1 Akt von Schol und Adolphe.

Eduard Gaspy hat einem verfolgten Soldaten das Leben gerettet, indem er ihm auf seiner Flucht zur Grenze den Weg zeigte. Eduard hat bei dieser Expedition sich das Bein gebrochen, indem er in einen Steinbruch stürzte. Dort findet er eine Brieftasche, welche der Soldat hat fallen lassen. Drei oder vier Jahre später, nach dem Regierungswechsel, kommt der verbannte Soldat nach Frankreich zurück. In dem Dorfe, wo er sich bei einem alten Waffengefährten aufhielt, wohnt auch sein Retter. Er sucht ihn auf, um ihn zu belohnen; der arme Junge mit seiner Mutter waren aus Mangel von ihrer Hütte vertrieben. Sie erkennen den Soldaten. Sie wollen ihm das Taschenbuch wieder geben, das sie so lange gewissenhaft bewahrten; allein jener macht es ihnen zum Geschenk mit den tausend Franken, die darin liegen. Auch erhält er den Preis von sechshundert Franken für die „schönste That“, den der Oberst des Soldaten gestiftet hat.

Wie man sieht, ist dies Alles nichts Neues, aber einige pikante Couplets, die beklatscht wurden, retteten das Stück.

April.

Amélie, ou l'intimité dangereuse, Drama in 3 Akten, mit Couplets von E. Ader und Xavier.

Amelie, die Heldin des Stückes, hat ein Kammermädchen, die eine Art weiblichen Tartuffes ist, immer bereit, mit ihren eigenen Lastern ihre junge und tugendhafte Gebieterin zu beflecken, eine Raupe auf einer Blume. Amelie ist sehr zu beklagen, denn das arme Kind befindet sich schon in dem Alter, wo die Leidenschaften an die Thür des Herzens klopfen, wo das Verlangen seine Stimme vernehmen läßt, und das Blut gährt und kocht. Das treulose Kammermädchen weiß das alles, und sogar daß ein erster Liebesstrahl auf einem Balle dieses Herz schon

berührte. Ihre verbrecherische Geschicklichkeit bemächtigt sich dieser Entdeckung. Die Schlange ist desto gefährlicher, jemehr sie schmeichelt; sie betrügt desto leichter, wenn sie den Schein der Tugend annimmt. Es gelingt ihr, von Amelie ein Liebesbriefchen zu erhalten. Mit diesem Beweis in der Hand hat sie nun nichts mehr zu fürchten. Sie kann ihrer Gebieterin befehlen, sie bestehlen, sie quälen, kurz, sie ist die Gebieterin, nicht Amelie. Welche Gewissensbisse für die Arme, die ihrer Mutter kein Vertrauen schenken wollte und sich diesem Geschöpfe hingab.

Endlich kommt der Tag der Hochzeit mit einem Andern, als dem, den Amelie zu lieben glaubte. In der Wuth, worin diese Verbindung ihn versetzt, übergibt er das Billet, welches Amelie ihm einst geschrieben, dem rachesüchtgen Kammermädchen, und dieses spielt es dem Bräutigam in die Hände, welcher sogleich zurücktritt; statt Hochzeit und Eheglück wird die arme Amelie nur mit Schande und Schmach überhäuft. Sie hat aber einen Bruder, der ihr Freund und Vertheidiger ist. Er fordert den Bräutigam seiner Schwester und tödtet ihn; dann fällt er selbst in einem Duell mit dem verstoßenen Geliebten.

Die jungen Künstler spielten dieses schwierige Stück mit einer Vollendung, wie man sie nur von Erwachsenen erwarten könnte. Nur die Darstellerin des Kammermädchens spielte etwas gemein.

Cirque-Olympique.

La tour de Gange ou la guerre de Cevennes, Melodr. in 2 Akten und 5 Tableaux von Dornoy und Villerand.

Dies Melodrama verdient in dieser Gattung einen ersten Rang.

Es spielt zu den Zeiten Karl IX.; Protestanten und Katholiken kommen darin vor; man schlägt sich todt nach Herzenslust;

Sieger, Verurtheilte, Verräther, schlechte Spaßmacher drängen sich auf der Scene umher; die Cevennen sind der Hintergrund; Alles aber endet mit dem Untergang des Lasters und der Belohnung der unglücklichen Tugend.

Der alte Thurm fliegt in die Luft; der zärtliche Albert bekommt die empfindsame Mathilde; kurz es ist Alles so wie man es in Paris vor langen Jahren zu sehen bekam, und wie es noch im Theater an der Wien gern gesehen wird.

In der That aber diente das Stück bloß, eine Lücke auszufüllen, um dem Publikum doch etwas Neues zu geben, während alle Kräfte des Cirkus in Anspruch genommen waren, das neue große Schauspiel „la Traite des Noirs“ in die Scene zu setzen.

Juni

La Suicidomanie, Vaud. in 1 Akt von Lubize.

Der Verfasser kehrt die jezt herrschende Manie des Selbstmordes in's Burleske. Es wurde viel gelacht, ohne Opposition. Ein junger Mensch, Namens Gabriel, spielte die Hauptrolle, und copirte Arnal vom Vaudevilletheater darin. Sein Schluß-Couplet verdient mitgetheilt zu werden; da das Tempo langsam war und es bis verlangt wurde, so konnte man es gemächlich nachschreiben.

Ne croyez pas, Messieurs, que plein d'audace,
Ici je vienne enfoncer les chevaux,
Non, je ne veux qu'une petite place
Auprès de ces bons animaux.
Ah! puissiez vous, content de mon comique,
Dire, en riant de mes mots biscornus:
Rien n'est changé dans le Cirque olympique,
Ce n'est qu'une bête de plus.

Das ist mindestens bescheiden von dem jungen Künstler.

Academie royale de musique.

Februar.

La Juive, Oper in 5 Akten von Scribe, Musik von Halévy, Divertissement von Taglioni, Dekorationen von Filastre, Cambon, Dieterle, Desplechine Séchan und Feuchère.

Die Handlung trägt sich 1414 in Constanz während des Conciliums zu, wo Pabst Johann XIII. abgesetzt, und Huß und Hieronymus von Prag verbrannt wurden. Von Allem dem ist aber in besagter Oper nicht die Rede, sondern von einer armen, unbekannten Jüdin, die durch Liebe unglücklich wird.

Da die Oper wahrscheinlich bald auf allen deutschen Theatern gesehen werden wird, so enthalten wir uns, ihren Inhalt hier weitläufig anzugeben.

An Widersinnigkeiten fehlt es nicht; der Neffe des Kaisers ist unter dem Namen Samuel bei einem Juden in der Lehre, und verziert dort Manuscripte mit Gemälden zum Verkaufe. Er liebt die Pflegetochter des Juden, die eigentlich die Tochter eines Cardinals ist; er will sie entführen, obgleich er der Prinzessin Eudoria vermählt ist u. s. w. u. s. w. Aber an sehr dramatischen Scenen fehlt es auch nicht, die dem Publikum überall Beifall entlocken werden.

Die Musik ist von Halévy, einem geborenen Pariser.

Nourrit hatte den langbärtigen Juden Eleazar, den Vater, darzustellen *, und obgleich ihm, dem Darsteller des Masaniello, des Robert und des Grafen Ory, dies ziemlich ungewohnt war, so gelang ihm die Lösung dieser Aufgabe dennoch vollkommen.

Mamsell Falcon gab die Rachel mit einem Talente und einem Fleiße, der ihr zur höchsten Ehre gereicht.

Im fünften Akte konnte sie jedem Maler eine schöne Studie liefern, als sie bleich, mit offenen Haaren und bloßen Füßen, in einem weißen Kleide zur Richtstätte geführt wird. Levasseur

* Es verdient angeführt zu werden, daß sowohl Halévy als auch Nourrit mosaischen Glaubens sind.

als Cardinal Brogni und die Dorus als Prinzessin Eudoria leisteten Schönes.

Taglioni's Tänze waren geringfügig; seine Erfindungskraft ist am Ende.

Im zweiten Akte, bei dem feierlichen Banket, hatte er gut begonnen aber schlecht geendigt. Es erschien ein altes Schloß auf der Scene; Ritter fordern es zur Uebergabe auf; ein Zauberer versagt ihnen den Einlaß; sie wollen es mit Sturm nehmen, aber der Zauberer winkt, und das Schloß wird ein gothischer Tempel, in dessen unzähligen Nischen schöne Nymphen stehen, welche sich herunterbegeben und recht artige Tänze ausführen, in welche sich die steifen Promenaden der Ritter mischen. Letzteres wurde allgemein für geschmacklos erklärt.

Die Dekorationen des ersten, vierten und letzten Aktes sind bewundernswerth; am meisten Lob verdient aber die Scenerie, von Herrn Duponchel (jetzigem Direktor der Oper) arrangirt. Sie gab ein so treues, geschichtliches Bild, daß man das Zeitalter wie durch Zauberei heraufbeschworen wähnte. Der Zug des Kaisers, die Wappenherolde, die in Eisen gekleideten Hellebardirer, die Ritter auf ihren wie zum Turnier geharnischten Pferden, der Kaiser in der Goldrüstung; Brogni im Purpur auf einem Maulthier von einer reichen Geistlichkeit umgeben; der Zug der Büßenden von allen Farben, und die immense Volksmenge im fünften Akte, Alles dies war eben so überraschend als anziehend.

Dennoch hörte man am Schlusse, mitten unter dem rauschendsten Beifall, einige Zeichen des Mißfallens, und eine Stimme: A la Porte St. Martin! * rufen.

April.

Brézilia ou la Tribu des femmes, Ball.-Pant. in 1 A. von Taglioni, Musik vom Grafen v. Gallenberg, Dek. von Filastre und Cambon.

Auch hier bewährte sich's, daß Herr Taglioni in der That

* Wo bekanntlich die Spektakelmelodramen gegeben werden.

nicht sehr reich an Erfindungskraft sey; er ist in allen Genres der modernen Tanzkunst stets kalt, stets unbedeutend. Einer seiner Freunde, ein Italiener fällte, ohne es zu wissen, die beissendste Kritik dieser Arbeit, indem er in seinem Jargon voll Enthusiasmus sagte: „Souperbe, magnifique! Sou Balletto, il est au dessous dè tout!“ —

Das Ganze ist eine Nachahmung einer alten Pantomime: Die Amazonen. Der Inhalt ist folgender: Eine Menge Frauen hat sich nach einer unwegsamen Wildniß Amerikas zurückgezogen, um jedem Umgang mit Männern zu entfliehen. Ein junger Mann, von Tollkühnheit getrieben, kommt in diesem Bezirke an, und obgleich er es nur auf die schöne Brezilia abgesehen hat, so wird er doch der Apfel der Zwietracht für alle Andern. Die Königin will ihn tödten oder aus dem Lande weisen lassen, die Andern finden es aber zweckmäßiger, ihn als Loos in einer Lotterie auszuspielen, wo das größte Talent ihn gewinnen soll. Nun entsteht unter den Damen ein Wettstreit der Grazie, Geschicklichkeit und Kraft, in welchem Brezilia Meisterin bleibt. Allein die Intriguen hören dennoch nicht auf; ihre Gespielinnen wollen den Menschen tödten; endlich läßt man sie nach einem andern, der Liebe minder feindlichen Lande abziehen.

Die Musik des Grafen Gallenberg wurde beifällig aufgenommen.

An dem Abende der ersten Aufführung dieses Ballets, welches zum Benefiz der Dem. Taglioni Statt fand, trat zum Schlusse der Vorstellung der achtundsiebzigjährige Vestris auf, im glänzenden goldgestickten Kleide, die silberne Achselschnur auf der Schulter, um mit Dem. Taglioni, welche auch im Kostüme von 1750 erschien, eine Menuet und Gavotte zu tanzen. Er führte Alles noch mit einem bewundernswerthen Aplomb aus, und bis auf ein paar bescheidene Entrechats, welche er vorwitzig wagte, zeigte er sich seines antiken Rufes vollkommen würdig. Grade, gestreckt, mit gutgestelltem Beine, wie er es vor dem alten Hofe zu thun in der Uebung hatte, zeigte er dem großen

Kreise seiner jungen Kollegen, welche die Bühne füllten, was man sonst theatralischen Tanz nannte. Gegen das Ende wurden zwei Rosenkränze auf das Theater geworfen; Dem. Taglioni wollte einen aufheben, um den alten Zephyr zu krönen, aber der alte Zephyr kam ihr zuvor und setzte einen Kranz auf die gepuderten Locken der jungen Sylphide.

Opéra comique.

Januar.

Robin des Bois (Freischütz), von Weber. (Neu in die Scene gesetzt.)

Die französischen Dichter und Componisten lassen Reclamationen ergehen über die Einführung solcher Uebersetzungen, die ihre Autorenrechte beeinträchtigen. Das Publikum aber empfängt Webers Werk stets mit Enthusiasmus, und die Kritiker setzen es mit den Werken Mozarts und Rossinis auf eine gleiche Stufe. Wir Deutschen dürften gegen diese Rangordnung Manches einzuwenden haben.

Herr Jansenne singt den Tony (Max), allein seine Stimme ist zu schwach. Herr Boullard hingegen ist vortrefflich als Richard (Caspar). Mad. Casimir als Agathe singt und spielt ausgezeichnet. Man lobt an ihr, daß sie Webers Musik so singt, wie er sie schrieb und durchaus keine Verzierung anbringt. Mad. Massi ist sehr gut als Nancy (Aennchen). Das Scenische ist herrlich bestellt. Die deutschen Choristen, welche durch die bekannte verunglückte Spekulation einer deutschen Oper nach Paris versprengt worden sind, wirkten zum großen Vortheil des Ganzen mit.

Der Jägerchor wurde da Capo verlangt und beispiellos applaudirt.

März.

La marquise, Oper in 1 Akt von St. George und de Leuven. Musik von Adolph Adam.

Clairval, ein schöner Mann und einst sehr beliebter Sänger der Oper und des italienischen Lustspiels, ist der Held dieser Oper.

Wir sehen ihn zu der Zeit, als er in Marmontels und Gretrys Zemire und Azor, in der letztern Partie ganz Paris entzückte.

Eine achtzehnjährige Wittwe, die spanische Marquise Ofalia, kommt nach Paris um sich zu zerstreuen. Alles bewirbt sich um ihre Gunst und besonders der Herzog von Cavalcanti, ein Landsmann der Marquise. Aber vergebens. Dieses Glück war Clairval aufbewahrt. Sie sah und hörte ihn im Theater und nährte im Stillen eine glühende Leidenschaft für ihn. Endlich beschließt sie, bei ihm singen zu lernen. Clairval, der an solche Abenteuer gewöhnt ist, denkt, es handle sich um eine kleine Intrigue und hofft bald am Ziele damit zu seyn, indem er sich auf eine süffisante Weise benimmt. Allein dies entzaubert die junge, zartfühlende Frau, die ihm mit Stolz und Würde begegnet. Clairval sieht nun ein, worin er gefehlt, und benimmt sich so fein und läßt eine so rührende Stimme hören, daß die Marquise bald wieder wie früher für ihn empfindet. Der Herzog von Cavalcanti kommt dazu und eine komische Scene entspinnt sich, worin der Herzog alle seine Titel aufzählt und den Namen seines Gegners zu wissen verlangt. „Auch ich bin Prinz," antwortete dieser, „Prinz Azor, in der komischen Oper," fügt er ganz leise hinzu. Der Herzog, der den Beisatz nicht gehört hat, fordert ihn hierauf.

Die Marquise, welche weiß, wie gut der Herzog seinen Gegner zu treffen versteht, will ihren Liebling um jeden Preis retten. Sie läßt ihn zu sich bitten. Unterdeß hat Cavalcanti Clairval als Azor auf der Scene erkannt und ihn ausgepfiffen;

dieser hat ihm dafür seinen Handschuh in's Gesicht geworfen; es entsteht ein großer Tumult im Saale und der Sänger entflieht im Costüm des Azor in das Hotel der Marquise.

Die Marquise erschrickt, wie sie ihn sieht, er aber nimmt die Maske des Ungeheuers ab und zeigt sich in seiner natürlichen Gestalt. Jetzt beschließt sie, um ihrer Liebe nicht länger mehr Gewalt anzuthun und den Herzog zu demüthigen, dem Sänger ihre Hand und ihr Herz anzubieten.

Nun zeigt er sich im Glanze der edelsten Gesinnung; er kann und will dieses Glück nicht annehmen und entsagt dem reizenden Lose, das ihn erwartet, auf eine eben so geistreiche als feine Weise.

Diese Oper hat Beifall gefunden, mehr als seit langer Zeit eine einaktige gefunden hat. Mamsell Fargueil, eine liebenswürdige Anfängerin, gab die Marquise, Thenard den Clairval, und Inchindi den stolzen und komischen Spanier. Zu diesen drei Hauptfiguren kam noch eine Zofe, Paquita, ein devotes spansches Gänschen, die einen Schauspieler für verdammt hält, aber endlich freiere Gesinnungen bekommt, da sie findet, daß ein Verdammter auch recht schön seyn kann.

Die Dekoration stellte einen Saal im Geschmacke Ludwigs XV. vor, und die Costume waren ebenso bestellt.

Le cheval de bronze, fantastische Oper in 3 A. von Scribe, Musik von Auber, Dekorationen von Filastre und Cambon.

Auch von dieser Oper dürfen wir annehmen, daß sie bald auf allen deutschen Repertoirs heimisch seyn werde, daher enthalten wir uns einer weitläuftigen Erzählung des Inhalts.

Das Stück spielt in China und es fehlt nicht an burlesken Späßen. Das eherne Pferd, das auf einem Felsen ruht, führt Jeden, der es besteigt, auf den Planeten Venus, wo eine verzauberte Prinzessin mit ihren Gespielinnen lebt. An Versuchungen mancherlei Art fehlt es dort nicht, aber nur der, welcher Allen widersteht, kann die Prinzessin befreien; die, welche die

Probe nicht bestehen, bringt zwar das Pferd wieder zur Erde zurück; jedoch dürfen sie von ihrem Abentheuer nichts verrathen, wenn sie sich nicht in Pagoden verwandelt sehen wollen. Nun schweben gar Viele in dieser Oper zum Planeten Venus empor, kommen aber zurück, plaudern bald wachend, bald im Schlaf, und werden dann Pagoden, bis endlich ein verkleidetes Mädchen allen Versuchungen gewachsen ist und den Sieg davon trägt, die Uebrigen entzaubert und ihren Geliebten zum Gattten erhält. — Es ist eine Mischung wie in Raimunds „Diamant des Geisterkönigs," oder so dergleichen, wie man aus dieser Skizze leicht sieht.

Das Ganze ist interessant und heiter ausgeführt, und nur ein einziger Pfiff wurde bei der Nennung des Autors vernommen. Aubers Musik ist sehr anmuthig und leicht; zu den vorzüglichsten Nummern gehören die Ouverture, ein Quintett und das Finale des ersten Akts, eine Arie und ein Duett im zweiten, und eine Arie nebst darauffolgendem Duett und ein origineller Chor im dritten.

Costume und Dekorationen waren neu und prächtig, namentlich die letztern.

Juni.

Le porte-faix, Oper in 3 A. von Scribe, Musik von Gomiz.

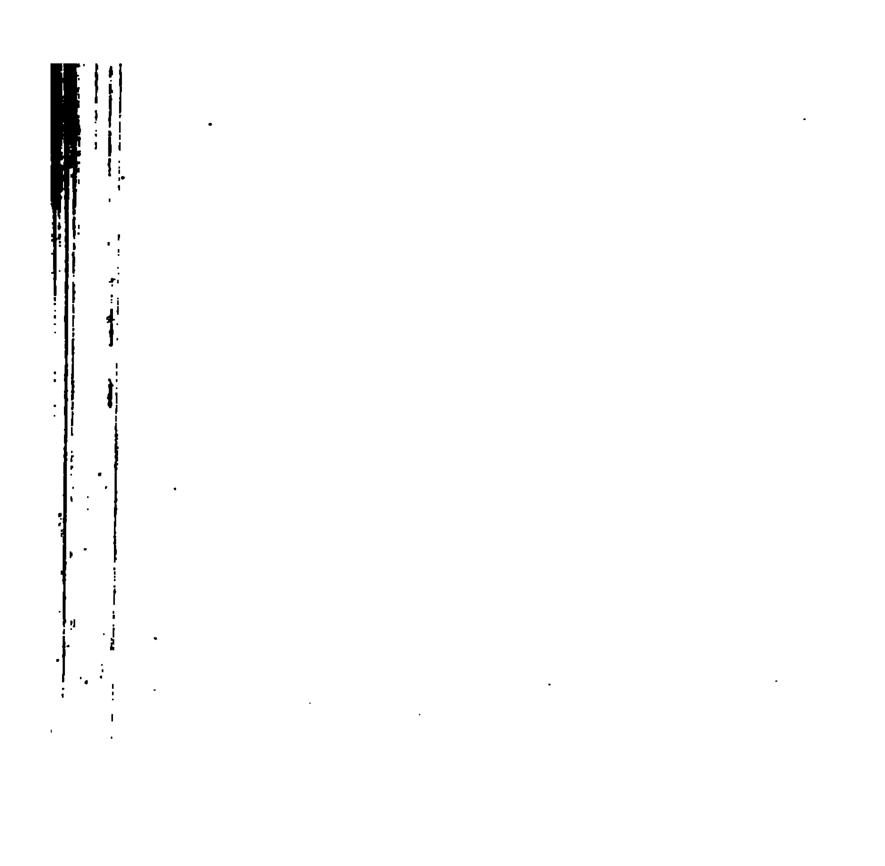
Vor fünf Jahren ungefähr, als das Ambigu-Theater durch die Dorval und Frederic Lemaitre sich ganz besonders für die Darstellung von Melodramen eignete, gab man dort ein Stück, Peblo oder der Gärtner von Valencia, das interessant war und einige sehr dramatische Situationen enthielt. Dieser „Lastträger" ist mit jenem Peblo ein und derselbe. Das frühere Stück hat den Gärtner voraus, der immer besser, als ein Lastträger, gefallen wird.

Eine Dame von Stande, die Nachts von einem Herrn wider ihren Willen besucht wird, muß es zugeben, da sie ihren Vater kommen hört, daß er sich schnell in einem Kasten verberge, um

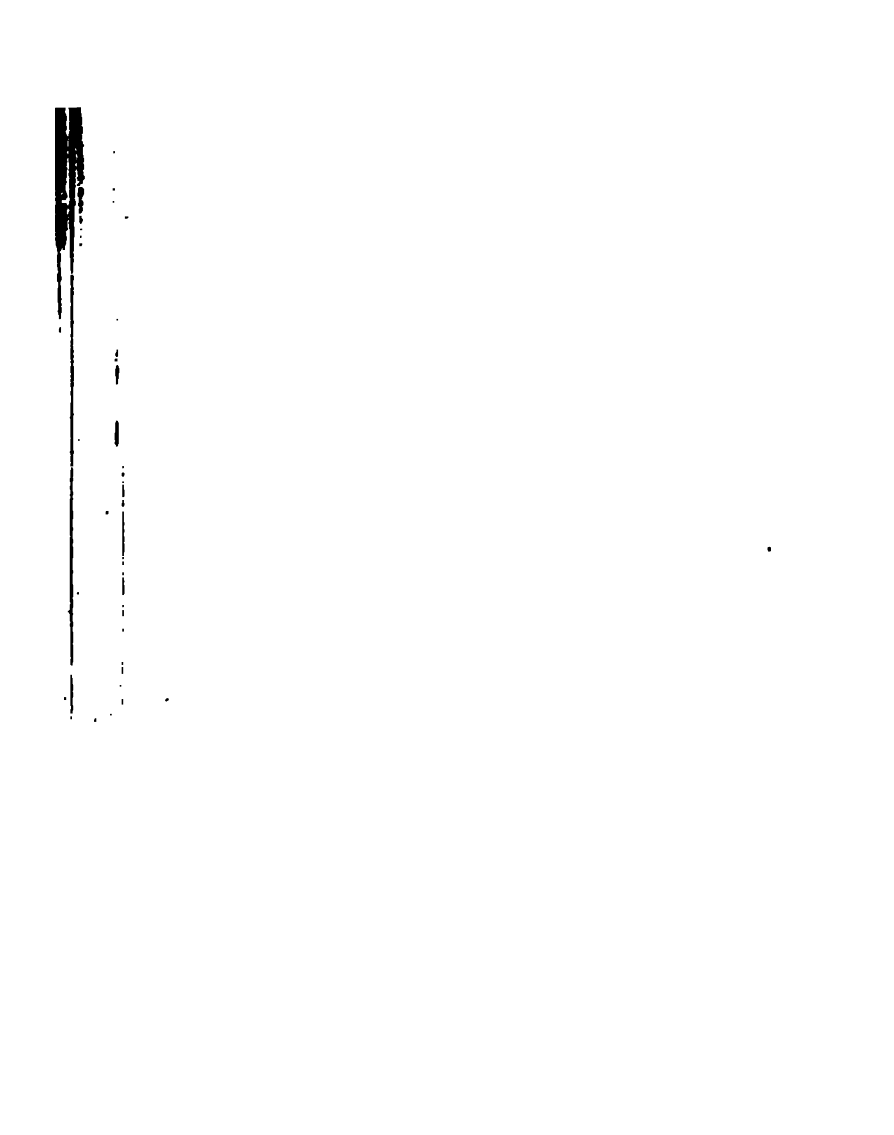
sich dem Zorne desselben zu entziehen. Nachdem aber der Vater sie verlassen und sie den Kasten öffnet, findet sie den jungen Menschen darin erstickt, und muß (in dieser Oper) zu einem Lastträger ihre Zuflucht nehmen, den sie von der Straße herauf ruft und ihm befiehlt, den Leichnam fortzuschaffen und dabei sein Stillschweigen erkauft. Der Lastträger, der aber schon lange diese Dame im Stillen liebte, benützt ihr Geheimniß um ihre Gunst zu erlangen, und brüstet sich dann bei seinen Kameraden mit seiner Liebschaft.

Am ergreifendsten ist diese Geschichte in der russischen Novelle „Krasnoe Kabak“ behandelt. Wir glauben, daß sie dort Original war, und nur in die andere Sprache übersetzt und verarbeitet worden ist.

So erbärmlich dieses Stück ist, so verdienstvoll ist die Musik des jungen Spaniers Gomiz. Auch die Künstler haben das Ihrige gethan, Herrn Scribe mit seinem schwachen Produkte zu retten.



Theater-Curiositäten.



Reliquie von Lessing.

Wer empfände nicht Rührung, wenn er folgende Zeilen liest, die unser große Lessing einst in die gelesensten Blätter einrücken ließ:

Ankündigung.

Da man durchaus will, daß ich auf einmal von einer Arbeit feiern soll, die ich mit derjenigen frommen Verschlagenheit ohne Zweifel nicht betrieben habe, mit der sie allein glücklich zu betreiben ist: so führt mir mehr Zufall als Wahl einen meiner alten theatralischen Versuche in die Hände, von dem ich sehe, daß er schon längst die letzte Feile verdient hätte. Nun wird man glauben, daß, ihm diese zu geben, ich wohl keine unschicklicheren Augenblicke hätte abwarten können, als Augenblicke des Verdrusses, in welchem man immer gern vergessen möchte, wie die Welt wirklich ist. Aber mit nichten; die Welt, wie ich mir sie denke, ist eine eben so natürliche Welt, und es mag an der Vorsehung wohl nicht allein liegen, daß sie nicht eben so wirklich ist.

Dieser Versuch ist von einer etwas ungewöhnlichen Art, und heißt: Nathan der Weise, in fünf Aufzügen. Ich kann von dem näheren Inhalte nichts sagen; genug daß er einer dramatischen Bearbeitung höchst würdig ist, und ich Alles thun werde, mit dieser Bearbeitung selbst zufrieden zu seyn.

Ist nun das deutsche Publikum darauf begierig, so muß ich ihm den Weg der Subscription vorschlagen. Nicht weil ich mit einem einzigen von den Buchhändlern, mit welchen ich noch bisher zu thun gehabt habe, unzufrieden zu seyn Ursache hätte, sondern aus andern Gründen.

Meine Freunde, die in Deutschland zerstreut sind, werden hiemit ersucht, diese Subscription anzunehmen und zu befördern. Wenn sie mir gegen Weihnachten dieses Jahres wissen lassen, wie weit sie damit gekommen sind, so kann ich um diese Zeit anfangen lassen zu drucken Das Quantum der Subscription wird kaum einen Gulden betragen. Den Bogen zu einem Groschen gerechnet, und so gedruckt, wie meine übrigen dramatischen Werke bei Voß gedruckt sind. Wolfenbüttel den 8. August 1778.

Gotthold Ephraim Lessing.

Reliquie von Schiller.

(Bericht aus Mannheim.)

Nachdem Herr Schiller die Verschwörung des Fiesko zu Genua für die hiesige Bühne neu bearbeitet hatte, so ward dieses große Trauerspiel am 18 Januar 1784 zum Erstenmal gegeben. Der Verfasser hatte bei dieser Gelegenheit eine Erinnerung an das Publikum neben den Anschlagzettel drukken lassen. Hier ist sie:

„Eigentlich sollte das Tableau für den Künstler reden, und er selbst die Entscheidung hinter dem Vorhang erwarten. — Es ist auch jetzt meine Absicht nicht, das Urtheil der Zuschauer für meine Manier zu bestechen, und der Faden des Trauerspiels liegt nicht sehr versteckt — dennoch setze ich einen zu großen Werth in die Aufmerksamkeit meines Publikums, als daß ich ihm nicht auch die wenigen Augenblicke sollte zu retten suchen, die darauf gehen würden, bis es ihn fände."

„Fiesko ist der große Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielende Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeer, hinsenken — Fiesko, von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes weiß, als daß ihn J. J. Rousseau im Herzen trug — Fiesko, ein großer furchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikurischen Müssiggangs, in stiller geräuschloser Dunkelheit, gleich dem gebährenden Geist auf dem Chaos einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet, und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenplane und wüthende Wünsche in seinem brennenden Busen gähren — Fiesko, der lange genug misskannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife vollendete Werk vor erstaunende Augen stellt, und ein gelassener Zuschauer dasteht, wenn die Räder der großen Maschine dem gewünschten Ziel unfehlbar entgegen laufen — Fiesko, der nichts fürchtet, als seines Gleichen zu finden — der stolzer darauf ist, sein eigenes Herz zu besiegen, als einen furchtbaren Staat — Fiesko, der zuletzt den verführerischen schimmernden Preis seiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbstüberwindung hinwegwirft, und eine höhere Wollust darin findet, der glücklichste Bürger als der Fürst seines Volks zu seyn."

„Man erwartet vielleicht, daß ich die Freiheiten rechtfertige, die ich mir in diesem umgeformten Fiesko gegen die historische Wahrheit — ja gegen meine erste Darstellung selbst erlaubte. — Nach jener sowohl als nach dieser arbeitet der Graf auf den Umsturz der Republik, in beiden kommt er in der Verschwörung um. — Mit der Historie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht sein Geschichtschreiber, und eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Genauigkeit auf — Der Genueser Fiesko sollte zu meinem Fiesko nichts, als den Namen und die Maske hergeben — das übrige mochte er behalten. — Ist es denn meine Schuld, wenn er weniger edel dachte — wenn er unglücklicher war? Müssen meine Zuschauer diese verdrießliche Wendung entgelten? Mein Fiesko ist allerdings nur untergeschoben, doch was bekümmert mich das, wenn er nur größer ist als der wahre — wenn mein Publikum nur Geschmack an ihm findet? — Warum ich aber jetzt meiner eigenen ersten Schilderung widerspreche, die den Grafen durch seine Herrschsucht umkommen läßt, ist eine andere Frage. Es mag nun seyn, daß ich zur Zeit, wo ich jenen entwarf, gewissenhafter oder verzagter gewesen. — Vielleicht aber auch, daß ich für den ruhigen Leser, der den verworrensten Faden mit Bedacht auseinander löst, mit Fleiß anders dichten wollte, als für den hingerissenen Hörer, der augenblicklich genießen muß — und reizender ist es nun doch, mit einem großen Manne in die Wette zu laufen, als von einem gestraften Verbrecher sich belehren zu lassen."

„Ueber die moralische Beziehung dieses Stücks wird wohl Niemand zweifelhaft seyn. Wenn es zum Unglück der Menschen so gemein und alltäglich ist, daß so oft unsere göttlichsten Triebe, daß unsere besten Triebe zu

Großem und Gutem unter dem Druck des bürgerlichen Lebens begraben werden — wenn Kleingeisterei und Mode der Natur kühnen Umriß beschneiden — wenn tausend lächerliche Convenienzen am großen Stempel der Gottheit herumkünsteln — so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos seyn, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den sterbenden Funken des Heldenmuths belebend wieder emporflammt — das uns aus dem engen dumpfen Kreise unseres alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt. Dieses Schauspiel, hoffe ich, ist Fiesko's Verschwörung."

„Heilig und feierlich war immer der stille, der große Augenblick in dem Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Ruthe, nach der Phantasie eines Dichters leben — wo herausgerissen aus allen Masken und Winkeln der natürliche Mensch mit offenen Sinnen horcht — wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe, und nach meinem Gefallen, einen Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann — und es ist Hochverrath an dem Genius, Hochverrath an der Menschheit, diesen glücklichen Augenblick zu versäumen, wo so vieles für das Herz kann verloren oder gewonnen werden. — Wenn jeder von uns zum Besten des Vaterlandes diejenige Krone hinwegwerfen lernt, die er fähig ist, zu erringen, so ist die Moral des Fiesko's die größte des Lebens."

„Weniger konnt' ich einem Publikum nicht sagen, das durch die gütigste Aufnahme meiner Räuber meine Leidenschaft für die Bühne belebte, und dem alle meine künftigen dramatischen Produkte gewidmet sind."

Der deutsche Hausvater.

Wer ahnet jetzt wohl bei manchem veralteten Schauspiel, welches Aufsehen es bei seinem ersten Erscheinen machte? Folgendes wurde vor 55 Jahren aus München in den Zeitungen gemeldet:

Der deutsche Hausvater, ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Otto, Freiherrn von Gemmingen, dem Präsidenten der Oberlandes-Regierung, Grafen von Morawitzky, zugeeignet, macht hier großes Aufsehen. Da der Verfasser, der sich vergangenen Winter am Hoflager zu München aufhielt, für gut fand, bayrische Landessitten zu schildern, vorzüglich neue Einrichtungen zu loben, die bei der Nation starken Widerstand finden, so sind die Landesstände dadurch so beleidigt, daß sie Genugthuung verlangen. Das Schauspiel selbst ist übrigens gut dialogirt, ob aber die Charaktere immer die beste Zeichnung und Haltung haben, ist eine Frage, deren Beantwortung wir dem Dramaturgisten überlassen. (München Juli, 1780.)

Iffland's Karl und Franz Moor ist nichts Neues!

Eckhof spielte bekanntermaßen den Drosmann und Lusignan zugleich, und es ist immer besser, zwei Hauptrollen werden von einem Akteur gespielt, als daß die eine Rolle verderbt wird. Man bewundert um so mehr den Schauspieler, der in zwei ganz verschiedenen Charakteren sich gleich groß zeigt. Diese Bewunderung ist auch ein Vergnügen.

(Aus der Berliner Lit.- und Theat.-Zeit v. J. 1784.)

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Die erste Arie des Belmonte: Hier soll ich dich denn sehen ꝛc. ꝛc.
Das Duett zwischen Belm. und Osm. S. 5.: Verwünscht seist du ꝛc. ꝛc.
Die Arie des Osm. S. [illegible]: Solche hergelaufne Laffen ꝛc. ꝛc.
Das Duett des Osm. S. 11: Ich gehe, doch rathe ich dir ꝛc. ꝛc.
Das Recitativ des Osm. S. [illegible] bis zum Anfang der Arie.
Die Arie der Constanze, S. 31: Martern aller Arten ꝛc. ꝛc.
Die Arie der Blonde, S. 34: Welche Wonne, welche Lust ꝛc. ꝛc.
Die Arie des Belmont, S. 41: Wenn der Freude ꝛc. ꝛc.
Das Quartett und Finale, S. 42 bis 45.
Die Arie des Belmont, S. 49: Ich baue ganz auf ꝛc. ꝛc.
Die Arie des Osmin, S. 57: O wie will ich triumphiren ꝛc. ꝛc.
Das Recitativ und Duett, S. 61: Welch' Geschick ꝛc. ꝛc.
Das ganze Finale von S. 65 bis zu Ende.

Zum Schluß eine Probe von des Verbesserers Arbeit aus dem Quartett Seite 43.:

Pedrillo: Doch, Blondchen, ach! die Leiter!
Bist du wohl so viel werth?
(zeigt, daß er wage, gehängt zu werden.)
Blonde: Hans Narr! schnappt's bei dir über?
Ei, hättest du nur lieber
Die Frage umgekehrt.
Pedrillo: Doch Herr Osmin —
Blonde: Lass' hören!
Constanze: Willst du dich nicht erklären?
Belmonte. Pedrillo.
zugleich.

Ich will, doch zürne nicht,	Hat nicht Osmin etwan,
Wenn ich nach dem Gerücht,	Wie man fast glauben kann,
So ich gehört, es wage,	Sein Recht als Herr probiret
Dich zitternd, bebend frage,	Und bei dir exerciret?
Ob du denn, Beste, liebst?	Dann wär's ein schlechter Kauf.
Const. (weint).	Blonde (gibt ihm eine Ohrfeige).
O wie du mich betrübst!	Da, nimm die Antwort drauf.

Pedrilla. Nun bin ich aufgeklärt.
Belm. Constanze, ach, vergib!
Blond. Du bist mich gar nicht werth.
Const. Ob ich dir treu verblieb!
Blond. Der Schlingel fragt sich an,
Ob ich ihm treu geblieben?
Const. Dem Belmont sagte man,
Ich soll den Bassa lieben.
Pedr. Daß Blonde ehrlich sey,
Schwör' ich bei allen Teufeln.
Belm. Constanze ist mir treu,
Daran ist nicht zu zweifeln.

Das heiß' ich verbessern!

Leipzig, den 27. April 1783. C. F. Bretzner.

Und wir verdankt'n dieser Verbesserung Mozart's unsterbliches Tonwerk! —

Das Extemporiren war gestattet.

Den 15. September 1778 trat die Niesersche Schauspielergesellschaft, welche nachher theils mit dem aus Mannheim kommenden kurfürstlichen Hoftheater vereinigt wurde, theils aber auch auseinander ging, zum Letztenmale auf der Münchner Bühne auf. Romeo und Julie war das Stück, mit welchem sie sich empfahl. Folgendes war der damalige Zeitungsbericht aus München:

Madame Heiglin spielte die Rolle der Julie mit all' dem Ausdruck der Natur, und mit all' der Wärme der Empfindung, die wir in ihr zu bewundern gewohnt waren. Man sah nicht nur einzelne Thränen über die Wangen manches sympathisirenden Mädchens, manches gefühlvollen Jünglings herabrieseln, sondern man hörte hie und dort lautes Schluchzen — ein süßerer Beifall für die Schauspielerin, als das Händeklatschen und Bravorufen einiger sogenannten Kenner, die mit ihrem Getöse den empfindsamen Theil des Parterre's übertäubten. In dem neunten Auftritte des dritten Akts übertraf sie sich selbst; man glaubte die Würmer und Schlangen an ihr aufkriechen (!!) und den blutigen Schatten des Tebalds mit grimmigen Augen auf sie losgehen zu sehen. Traurig war der Gedanke für den Zuseher, daß dies das letzte Mal war, wo sie seine Einbildungskraft so angenehm täuschte, und die Empfindungen, die sie wollte, in seinem Gemüthe hervorbrachte.

Zu Ende des dritten Aktes, nachdem sie den Schlaftrunk zu sich genommen, stand sie von ihrem Sopha auf, trat hervor, und nahm mit folgenden Worten Abschied: „Julie! das soll ein langer, langer Schlaf werden! Wie, wenn du nicht mehr erwachtest? Auf alle Fälle nimm du immerhin Abschied von denen, die dir lieb sind!"

„Ihr hohen Gönner, Gönnerinnen, Freunde, Liebhaber deutscher Kunst! Julie dankt Ihnen mit warmem, gefühlvollen Herzen für den Beifall, den Sie ihr so huldvoll geschenkt haben. Es ist Entzücken für den Künstler im Gedanken, den Kennern nicht gleichgiltig gewesen zu seyn, und es ist grenzenlose Wonne für mich, in ihren Blicken zu lesen, daß ich's ihnen nicht war;

wenigstens war volles Bestreben in mir, Ihnen Wallron's leidende Gattin, Tellheim's liebende Minna, Humbrecht's unglückliche Tochter, Ferdinando's glühende Stella nahe an's Herz zu legen. Und risse mich nicht Blut und Pflicht und Redlichkeit von hier, ich würde rastlos daran arbeiten, mich ihres Beifalls ganz zu versichern. Vielleicht daß mein Platz, vielleicht daß ich — — doch, Julie, was willst du, was willst du? Die Vielleicht, die du sagen wolltest, sind schmeichelhaft für dich, daß du darauf stolz werden könntest, und ich möchte nicht gerne, Julie, daß du mit einer Sünde zu Bette gingest; aber sollte das eigensinnige Schicksal mich nie wieder hieher führen, o! dann vergessen Sie wenigstens nicht, daß Sie eine Schauspielerin sahen, die den Beifall der Kenner und das Vergnügen des Publikums zum Endzweck ihrer Kunst machte. Julie wird sich ihrer oft und mit Sehnsucht erinnern; eine so gute Nation, die Karl Theodor, der Stützer der Künste, beherrscht, verläßt der scheidende Künstler mit zurückgewandten Augen und wünschendem Herzen: — Nun magst du schlafen, Julie! Gute Nacht!" — —

Ein jüdisches Liebhabertheater vor 50 Jahren.

(Aus einer alten Theaterzeitung.)

Eine Gesellschaft jüdischer Dilettanten, die — nicht aus eigennützigen Absichten, sondern aus den edelsten Bewegungsgründen, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung des Publikums, und zur Bildung ihres eigenen Geschmacks und Herzens, auf den Einfall geräth, ein Privattheater zu errichten; die nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten und mit nicht unbeträchtlichen Kosten diesen Einfall wirklich realisirt, verdient wohl allerdings die Aufmerksamkeit und den Beifall des Publikums. Ich melde Ihnen also zum Behuf der Theaterzeitung, daß eine solche Gesellschaft hier in Dessau wirklich seit etlichen Tagen existirt, und daß sie den 25. März in der Wittwe Herzen Hause auf einem ziemlich engen Theater mit dem Mißtrauischen von Weiße debütirt hat.

Den Anfang machte folgender, von Herrn H...., einem biedern menschenfreundlichen Gönner dieser edlen Hebräer verfertigter und von Dem. Sara Herz recitirter Prolog:

„Furchtsam — Hochzuverehrende Gönner! nahet sich Thaliens Tempel eine kleine Gesellschaft jüdischer Dilettanten. Gern möchte sie ihrem geweihten Altar auch Blumen streuen. Aber nur Wintergrün. Keine duftende Veilchen! Keine Jasminen! Keine Rosen! Bescheidenfurchtsam, Theuerste Gönner! eröffnen wir also heute zum ersten Male unsere Bühne. Die Zuversicht, die wir haben, daß Sie allerseits, Verehrungswürdigste! uns als ungeübte Schüler, von denen man Meisterstücke nicht erwarten kann, mit Nachsicht beurtheilen werden, macht uns Muth, den Mißtrauischen von Weiße vorzustellen. Wie vergnügt, wie belohnt genug würden wir seyn, wenn wir durch diese Probe den Beifall guter Menschen verdienen, wenn unsere Absicht, die nicht Eigennutz, sondern Ausbildung unseres Geschmacks und Herzens sucht, nicht gemißdeutet wird. Denn alsdann nur würden wir mit vereinigten Kräften und mit gefühltem Eifer uns mehr und mehr zu vervollkommnen, uns Ihre uns so schätzbare Gewogenheit immer mehr und mehr zu verdienen, und endlich dann auch den noch von Vielen bezweifelten Satz zu bestätigen suchen, daß — daß — daß ein guter Jude auch ein guter Mensch sey."

Hierauf folgt das Stück selbst, welches folgendermaßen besetzt war:

Arist, der Mißtrauische gegen sich selbst . .	Hr. Herz der ältere
Cleanth, sein Freund, ein Stutzer . . .	Hr. Herz der jüngere.
Geronte, ein alter Kaufmann	Hr. Moses Levin.
Philipp, Cleanth's Bedienter	Dem. Simcha.
Juliane, eine junge Wittwe	Dem. Sara Herz.

Alle Zuschauer, die billig genug waren, diese lehrbegierigen Anfänger aus dem gehörigen Gesichtspunkt, das ist, als Anfänger, zu beurtheilen, und die nicht geringen Schwierigkeiten, die sie vor der Hand noch zu überwinden haben — das sehr kleine Theater ist hierunter nicht eines von den kleinsten — in Erwägung zu ziehen, haben ihnen ihren nachsichtsvollsten Beifall nicht versagen können: ja! sie haben alle ihre Erwartungen übertroffen gefunden.

Merkwürdige Komödienzettel.

Folgendes sind ein paar Komödienzettel aus Kassel vom Jahr 1783.

1) Mit gnädigster Special-Erlaubniß.
Von Sr. Hochfürstl. Durchl. Gnädigsten Landgrafen 2c. 2c.
Wird heute Donnerstag den 11. September 1783
die allhier anwesende Gesellschaft deutscher Schauspieler die Ehre haben:
Ein Extra sehenswürdiges Sing- und Moralspiel aufzuführen,
betitelt
Der Fromme Weiber Teuffel,
Dieses Stück so mit verschiedenen Lustvollen intriguen, und durchaus Lächerlichen Lustbarkeiten des Caspers, nebst denen absingenden Arien bestens ausgearbeitet werden, alles Annehmend verschaffen. Schmeichlen uns dahero eines gütig- und Zahlreichen Besuchs.
und wird
mit einem Lächerlichen Nachspiel beschlossen werden.
Worzu höfflichst einladet J. G. Ecker aus Straubingen, in nieder-Bayren.
Der Schauplatz ist auf dem Neuen Bau, in der Fullta Straße.
Die Persohn Zahlt auf den Ersten Platz 4. Ggr. Auf den Zweyten 2. Ggr.
Auf den Dritten Platz 1 Ggr.
Der Anfang ist präcis 7 Uhr.

---

2) Mit gnädigster Erlaubniß
Wird Heute Freytag den 5. September 1783
die allhier anwesende kleine Gesellschaft deutscher Schauspieler die Ehre haben aufzuführen:
Ein sehenswürdiges Sing- und Lustspiel
betitelt
Der durch die See-Räuber auf dem Meer verunglückte Adeliche Junker
oder
Der Adeliche Hausknecht, Pastlisco di Peruegasso.
Avertissement.
Gnädigste, gütigste Gönner; dieses heutige Stück hat viele Lächerl[illegible]

intriguens und ist recht mühsam mit Lustbarkeiten ausgearbeitet, wir bitten nur um einen Zahlreichen Besuch, der Himmel wird ihnen ja diese Menschen-Liebe, welche Sie um Seinet willen an uns Armen, durch wildes Feuer mit sehr vielen andern Bürgern Verunglückten Straubingern in diesen gütigen Besuch vollbringen, in Reichlichen Seegen hundertfältig ersetzen, wir bitten, ja wir schmeichlen uns eines Zahlreichen Besuchs, weil unser meistes Glück von Ihnen Gnädig Gütige Gönner entspringet; sollen wir es ja nicht nach dero wunsch, und verlangen würdig seyn, so seynd wir es doch sehr bedürftig, wir leben in getröster Hoffnung, und Empfehlen uns zu Gnaden.

Darauf folgt eine musikalische Pantomime.

Worzu höfflichst einladet J. G. Ecker aus Straubingen in nieder-Bayren.

Der Schauplatz ist auf dem Neuen Bau in der Fullte-Straße.

Die Persohn zahlt auf den Ersten Platz 4 Ggr. Auf den Zweyten 2 Ggr. Auf den Dritten Platz 1 Ggr.

Der Anfang ist präcis 7 Uhr.

---

3) Mit gnädigster Special-Erlaubniß.

Von Sr. Hochfürstl. Durchl. Gnädigsten Landgrafen 2c. 2c.

Wird Heute Mittwochen den 10. September 1783

die allhier anwesende kleine Gesellschaft deutscher Schauspieler die Ehre haben:

Ein Extra sehenswürdiges Sing- und Moralspiel aufzuführen.

betitelt

Die aus der türkischen Sclaverey erkaufte Sclavin und Schöne Zigeynerin Zerbineta

sonsten Genand,

Der Jurist von Jena,

Darauf folgen einige Stück aus der holländischen Tabulet Kunst

und wird

mit einem Lächerlichen Nachspiel beschlossen werden

NB. Es wird auch ein schön, Hübsch und junges Frauenzimmer gesuchet, welches zu dem Theater dienlich wäre, dabei ein junger Schappo. Mann besorget auch das Theater von Tag zu Tag zu verbessern.

Worzu höfflichst einladet J. G. Eckert aus Straubingen in nieder-Bayern.

Der Schauplatz ist auf dem Neuen Bau, in der Fullte Straße.

Die Persohn Zahlt auf dem Ersten Platz 4 Ggr. Auf den Zweyten 2 Ggr. Auf den Dritten Platz 1 Ggr.

Der Anfang ist präcis 7 Uhr.

Komödienzettel in Brünn vom Jahr 1745.

„Mit gnädiger und hochobrigkeitlicher Bewilligung werden die neu arrivirten hochdeutschen Comödianten die Ehre haben, heute zum Erstenmale ihren Schauplatz zu eröffnen, und auf demselben zu produciren: Eine ganz neue, von dem Wienerischen Theater entlehnte, aus einer gelehrten Feder geflossene, aller Orten mit ungemeinem Applausu approbirte, wegen ihres gelehrten

Inhalts von anderen distinguirte mit Hanswursts Lustbarkeiten durchwebte, und von Anfang bis zum Ende mit galantem Scherz und Ernst abwechselnde

Haupt- und Staats-Aktion

betitelt:

Hunrich und Heinrich,

oder

das durchlauchtige Schäferpaar,

sonsten auch genannt:

der grausame Tyrann,

und

der verstellte Narr aus Liebe,

mit

Hanswurst.

1) Einem klugen Hofnarren.
2) Einem verschmitzten königlichen Requettenmeister.
3) Einem von Gespenstern erschreckten Favoriten.
4) Einem lustigen Narrenwächter.
5) Einem barmherzigen Scharfrichter, und zuletzt
6) Einem beglückten Bräutigam seiner geliebten Traunschel.

Zu mehrerer Satisfaktion macht das gänzliche Finale:

Ein erzlustiges Nachspiel

genannt:

Die Sau im Sacke,

oder

der betrogene Alte,

wobei Hanswurst vorstellen wird:

1) Einen dummen Diener seines Herrn.
2) Einen betrogenen Einkäufer.
3) Eine lustige Sau im Sacke.

Und endlich einen nachdrücklichen Rückenausklopfer zweier durchtriebener Spitzbuben 2c.

Zu dieser heutigen Produktion wird ein hochgeneigtes Auditorium in Unterhänigkeit invitiret

von

Felix Kurz,
p. t. Prinzipal."

Nachricht von dem Begräbnisse David Garrick's.

(Aus einem englischen gleichzeitigen Blatte.)

Gestern Nachmittag (den 5. Februar 1779), um drei ein halb Uhr, ward David Garrick, Esq., der Ruhm und die Zierde der Schaubühne, in der Abtei Westminster, etwan zween Fuß von Shakespear's Denkmale begraben.

Bereits von 10 Uhr des Morgens an ward der Platz der Adelphen * nebst den daran stoßenden Gassen mit Menschen angefüllt; um 11 Uhr

---

* Der Name des Quartiers in London, wo er wohnte.

versammelten sich Trauerleute; um Mittag waren der Strand * und der ganze Weg bis zur Abtei schon voll Menschen. Die Fenster und alle Häuser waren mit Zuschauern angefüllt; auf den Gassen hielt eine solche Menge Kutschen, daß man nicht mehr durchkommen konnte. So groß war die Neugier, zu sehen, was vorgehen sollte.

Ungefähr um 1 Uhr ging der Leichenzug in folgender Ordnung vor sich:

Vier Träger mit Stäben und Federn geziert.

Der Leichenwagen und sechs Bediente zu Fuß an jeder Seite.

Sechs Reiter in Mänteln.

Ein anderer Reiter mit einer Fahne.

Zween andere neben ihm, ihn zu unterstützen.

Sechs Reiter in Mänteln.

Der Schatzmeister und der Castellan des Theaters von Drurylane.

Eine leere Staats-Carosse.

Eine Kutsche mit vier Geistlichen.

Fünf Kutschen mit vornehmen Herren, das Leichentuch in der Kirche zu halten; nämlich:

In der ersten der Herzog von Devonshire, Lord Cambden.

In der zweiten Lord Spencer, Lord Ossory.

In der dritten Lord Palmerston, Herr Rigby.

In der vierten Sir Wynne, Herr Stanley.

In der fünften Sir Wallis, Herr Paterson.

Eine andere Kutsche, in welcher Herr Sheridan als Trauermann saß.

Eine andere mit der Familie des Verstorbenen, seinen drei Vettern.

Eine andere mit seinem Arzte und Apotheker.

Der Baumeister und Bibliothekar von Drurylane in Mänteln, zu Pferde.

Vier Kutschen mit Schauspielern von Drurylane.

Drei mit Schauspielern von Covent-Garden, und bei jeder zwei Mann zu Pferde.

Fünf Kutschen voll Mitglieder vom gelehrten Clubb.

Eilf mit Freunden des Verstorbenen.

Die Kutsche des Verstorbenen, leer.

Die Kutschen aller derjenigen, welche in den vorerwähnten saßen, an der Zahl 34, allein; die Kutscher und Lakayen in schwarzer Kleidung, mit Schnüren um die Hüte, und mit Handschuhen.

Die Anzahl der Kutschen belief sich also in Allem auf 67.

Der Bischof von Rochester verrichtete den Dienst in der Kirche, nach dessen Endigung viele von den Trauerleuten sich entfernten, aber in andern Kutschen, als worin sie gekommen waren. Die Kutschen waren alle mit sechs Pferden bespannt, und die Bedienten gingen zu Fuße an beiden Seiten.

Der Sarg war mit Carmoisin-Sammet bezogen, und die Nägel waren vergoldet; der Beschlag zeigte zum Haupte das Wappen des Verstorbenen, und zu den Füßen das Wort resurgam, mit seinem Namen, seinem Todestage und seinem Alter, Alles in lateinischer Sprache. Es heißt, daß alle diejenigen, die im Leichengefolge gewesen sind, einen Kupferstich von dem Beschlage bekommen sollen.

* Eine große Gasse in London.

Man war auch Willens, Allen Trauerringe zu geben; es konnten aber auf den Tag des Leichenbegängnisses nur funfzig fertig werden; man schickt sie ihnen, so wie sie fertig werden.

Die Kosten des Leichenbegängnisses werden auf 1500 L. St. * berechnet, hundert Guineen, die der Dekanus und das Capitel von Westminster bekommen haben, darunter begriffen.

Man sagt, der König wolle auf seine eigene Kosten ein Mausoläum errichten lassen, das in gedachte Abtei zu stehen kommen soll.

Schreiben Garricks an einen Freund in Deutschland über das französische Theaterwesen.

— — Im Ganzen genommen, redet man auf der französischen Bühne zu viel — und handelt zu wenig. Die Nation mag lieber erzählen hören, als handeln sehen. Freilich ist's den schwachen Nerven bequemer — und die Franzosen wollen ja einmal schwache Nerven haben! Bei uns thätigen Britten, und bei Euch störrisch-arbeitsamen Söhnen Teuts ist's anders: Britten und Deutsche, auf und außer der Bühne, schwätzen wenig, handeln viel. Corneille und Racine kannten ihre Nation: sie legten den Helden große Thaten in den Mund; aber große Thaten auf die Bühne zu bringen, wagten sie nicht. Crebillon, aber noch wirksamer Voltaire, zerbrach die Fesseln; Voltaire's Stücke haben hin und wieder weniger Geschwätz, als die des Corneille und Racine — der Handlung mehr. Seine Nachfolger wissen im Fayel, Couci u. s. w. die Pariser Weichlinge und schwachnervigten Damen wacker zu Paaren zu treiben, aber immer merkt man's den Dichtern und Schauspielern noch an, daß sie zu viel Rücksicht auf ihre Nation nehmen, zu viel auf Worte, viel zu wenig auf Handlung verwenden. Dichter und Schauspieler denken eigentlich nicht auf die Person, die reden soll, auch nicht auf die Sache, von der die Rede ist, sondern am meisten auf's Publikum, d. i. auf Franzosen, die zuhören und zusehen. — Daher so viel spielende Anspielungen auf die französische Nation und ihre Staatsverfassung in den Werken der Dichter — die übelangebrachte Schmeichelei, mit welcher der französische Schauspieler, nach Gelegenheit oder ohne Gelegenheit, der Größe zollt. — Dies Alles nenne man Höflichkeit, Politik, Patriotismus, wie man will — auf der Bühne ist's gerade am unrechten Orte — und wehe dem Dichter oder Schauspieler, der vergessen kann, daß er in die Seele des Oedip, Hamlet, Atreus, Agamemnon, Orosman und Eurer Sara und Eures alten Galotti reden und handeln solle, der nicht vermag, das Alltagsleben im Sturm und Drang der Leidenschaften mitauffliegen zu lassen, den die Natur in ihr innerstes Heiligthum nicht mit sich hinriß, wenn Philoktet, Agamemnon, Orest, Elektra, Desdemona, Lear viel handeln, oder leiden und dulden, ohne Wortgepräng, nur kurz abgebrochene Töne, der Allgewalt des Schicksals, der Schmerzen der armen Menschheit entrissen, abgedrungen. — Ich verehre, ich liebe die französische Nation; sie gab, nach langer Sitten- und Kunstverheerung, Europa das erste Beispiel der Geselligkeit und der

* Ueber 10,000 Thaler.

[illegible]

Aus der Berliner Theater-Zeitung 1779.

I.

Herr Legationsrath Göthe hat ein neues Trauerspiel, Iphigenie in Tauris verfertigt, das in Weimar bei der Vorstellung außerordentlich gefallen hat. Dieses und die Mitschuldigen, ein Lustspiel in 3 Akten, will er durch den Druck bekannt machen. Das letztere, welches gleichfalls hier mit Beifall aufgeführt worden, ist auch deshalb merkwürdig, weil es ganz in Versen ist, und die Verse haben eine Leichtigkeit, die mancher an den Versen dieses Verfassers sonst vermißt haben will.

II.

Der Herr Hofrath Lessing, heißt es, wird eine Antwort auf das Gespräch drucken lassen, welches Herr D. Semler seiner Beantwortung der Fragmente des Wolfenbüttelschen Ungenannten angehängt hat, und worin Herr Lessing ein Wahnsinniger genannt wird.

Anekdote,

das Pariser Theater betreffend. *

Ein Streit, der zwischen den zwei ersten Rollen, Madame Vestris und Mademoiselle Sainval, entstand, theilte das ganze Theater. Man hörte auf

* Aus der Gazette de France von 1779. Auch Fleury theilt den Fall in seinen kürzlich erschienenen Memoiren mit.

zu spielen. Es formirten sich Partelen. Das Gezänk wurde so lebhaft, daß es bis zu den Ohren des Hofs drang. Das Ministerium sah sich gemüßigt, einzutreten, und sich der Autorität zu bedienen. Eine Frucht hievon ist folgendes fliegende Blatt, welches in Paris circulirte, und mit Begierde gelesen wurde.

Supplement zur Gazette de France. Freitag, den 27. September 1779.

Amathonte den 17. September 1779. Heute sind beide streitende Kriegsflotten einander auf der Höhe unserer Insel im Gesicht erschienen. Man hat den zuverlässigen Etat ihrer Stärke erhalten. Hier ist er:

Weißes Geschwader.

Flagge der Königin Venus.

Name des Schiffs.	Kan.	Kapitän.	Qualität.
Duras. [1]	100	Madame Vestris, Admiral.	Ein Schiff, das besser aussieht, als es an sich selber ist.
Das Interesse. [2]	90	Brigard, Chef d'Escadre.	Alt.
Der Courtisan. [3]	75	Preville.	Baufällig.
Der Pinsel. [4]	74	Desessarts.	Ein schlechter Segler.
Der Schönkopf. [5]	74	La Rive.	Weicher Bau.
Der Inutil. [6]	64	Pontereil.	Neu ausgeflickt.
Der Tartüf. [7]	64	Van Horre.	Meisterlich gebohrt.
Der Ridikül. [8]	64	Courville.	Trägt das Segel ziemlich gut.
Der Ehrbare. [9]	64	Bouret.	Ein flaches Schiff.
Fünfzig Kanonenschiffe und Fregatten.			
Der Intrigant. [10]	50	Du Gazon.	Ohne Resistenz.
Die Rache. [11]	50	Madame Preville.	Ein langsam, aber sicher gehendes Schiff.

1) Der Marschall Duc de Duras ist Obervorsteher des Theaters im Namen des Königs. Er beschützte bei dieser Katastrophe Madame Vestris insbesondere.
2) Dieser Schauspieler, der sich an die Spitze der Vestrischen Partei stellte, ist abgenützt und äußerst filzig.
3) Preville schmeichelt Jedermann; ist übrigens von der Wollust verzehrt.
4) Ein sehr berüchtigter Dümmling von einem Akteur.
5) Ein schöner Kerl: hat hübsche weiße Zähne, die er immer zeigt. Uebrigens kalt.
6) Mittelmäßiger Schauspieler. Ist erst kürzlich wieder zum Vorschein gekommen.
7) War erstlich auf der Seite der Saluvals, schlug sich zu der Vestris über, so bald er diese Partei oben schwimmen sah.
8) Ist insgemein ausgepfiffen, wie er auf den Brettern erscheint. Spielt nichts desto weniger seinen Leisten fort.
9) Ein Subjekt, das — für einen Schauspieler — Sitten hat; aber ein ärmlicher Mensch.
10) Ein Mensch, der seinen Hof auf Kosten seiner Kameraden zu machen gewohnt ist.
11) Gute Schauspielerin, aber trocken, empfindlich und unversöhnlich.

Name des Schiffs.	Kan.	Kapitän.	Qualität.
Der Profond. [12])	50	Madame Bellecour, genannt Gogo.	Leck.
Die Schreckbare. [13])	32	Madame du Gazon.	Macht 15 Ankertaue binnen einer Stunde.
Die Kokette. [14])	32	Mlle. Lucy.	Schlecht gebohrt.
Die Fatiguante. [15])	20	Madame Suin.	Macht 18 Ankertaue in einer Stunde.

Rothes Geschwader.

Flagge der Königin Melpomene.

Name des Schiffs.	Kan.	Kapitän.	Qualität.
Das Talent. [1])	120	Sainval, die ältere, Admiral.	Hat eine prächtige Batterie.
Der Standhafte. [2])	100	Molée.	Thut noch lange Dienste.
Der Geschickte. [3])	90	Monvel.	Ein vortreffliches Schiff auf allen Seiten.
Der Admirable. [4])	90	Auger.	Ein haltbares Schiff.
Der Neue. [5])	60	d'Azincourt.	Muß noch probirt werden.
Der Wahrhafte. [6])	64	Fleuri.	Ein Schiff, dessen Batterie Alles zerschmettert, was sich ihm nähert.
Der Prätendent. [7])	64	Mlle. Fanier.	Bedarf fleißiger Kalfaterung.

Fünfzig Kanonenschiffe und Fregatten.

Name des Schiffs.	Kan.	Kapitän.	Qualität.
Der Empfindsame. [8])	54	Mlle. Sainval, die jüngere.	Unbauerhaft.
Der Verführer. [9])	54	Mlle. Doligny.	Muß umgebaut werden.
Die Unbekümmerte [10])	32	Mlle. La Chassaigne.	Noch lange brauchbar.
Die Hochtrabende. [11])	32	Mlle. Contat.	Unglücklich in Prisen.

12) Eine alte ausgearbeitete Matrone.
13) Der Name des Schiffs allegorirt mit dem Charakter und der Lubricität des Subjects.
14) Diese Schauspielerin — eine Eleve Preville's — hat eine unheilbare Frauenzimmerkrankheit an sich.
15) Die Etiquette des Schiffs drückt den Charakter der Person aus.
1) Die beste Schauspielerin der heutigen Bühne, edel, interessant, muthvoll, vollkommen im Manier einer Dumesnil.
2) Dieser Schauspieler hat sich im Streit für die Sainvals am tapfersten bewiesen.
3) Zu gleicher Zeit Schauspieler und Autor.
4) Vortreffliches Subjekt — insbesondere für die Bedientenrollen, und dann — für alle kritischen Charaktere.
5) Erschien kürzlich zum ersten Mal auf den Brettern.
6) Der Name des Schiffs ist der Ausdruck des Mannes.
7) Eine in ihrem Spiel, sonderlich aber in ihrer Toilette, sehr aufgestutzte Schauspielerin.
8) Diese Schauspielerin hat Gefühl, aber schwache Einsichten.
9) Eine Schauspielerin, welche die längste Zeit gefiel, ohne daß man wußte, warum?
10) Wie der Name des Schiffs (l'Insouciante) so die Person.
11) Diese Schauspielerin ist berufen, daß sie die wenigsten Eroberungen besitzt.

Das Treffen fing Abends 7 Uhr an, * und dauerte einen Theil in die Nacht hinein. Zuerst erhob die Partei der weißen Flagge die Feindseligkeiten, indem sie eine Generaljagd auf die rothe machte. Diese hatte den Wind gegen sich und Mangel an Munition. Sie wurde abgeschnitten und genöthigt, sich in einen neutralen ** Hafen zu flüchten. — Das Talent, von der rothen Escadre, war dasjenige Schiff, welchem am meisten zugesetzt wurde; und wiewohl es vom Standhaften und vom Wahrheitliebenden kräftig unterstützt wurde: so schöpfte es so viel Wasser, daß, ungeachtet seine Batterien und Masten noch in voller Activität waren, es sich zurückziehen und die Linie verlassen mußte. Das Treffen wurde noch einige Zeit vom Empfindsamen, dem der Admiral das Commando hinterlassen hatte, wiewohl mit schwachem Nachdruck fortgesetzt. Dann in der Mitte des Treffens stieß unvermuthet die Sophie, *** ein armirter Kaper von 30 Kanonen und 500 Mann Besatzung, Kapitän Raucour, † zur weißen Escadre. Dieses Schiff war zu Florenz ausgerüstet †† und zu einem Kreuzzug gegen die Algierer bestimmt. Die Eigenthümer aber fanden für gut, es in gegenwärtigem Krieg in Subsidien zu setzen. Vier Tage vor dem Treffen hatte es auf der Höhe von Phädra einen heftigen Sturm ††† ausgestanden, wobei es, ohne die Unerschrockenheit und Geschicklichkeit des Kapitäns, verloren gegangen wäre. Dieser Succurs entschied die Ueberlegenheit der weißen Partei.

Molière's Truppe.

(Aus den Archiven des Théâtre français.)

Es finden sich drei Register der Molière'schen Truppe vor. Die erste vom 16. April 1663 bis 6. Januar 1664; die zweite vom 12. Januar 1664 bis 4. Januar 1665; die dritte vom 29. April 1672 bis 21. März 1673. Diese genügen uns vollkommen, um uns Aufschluß zu geben, indem sie gewissermaßen Molière's dramatische Laufbahn in Paris umfassen. Seine Truppe fixirte sich daselbst den 24. Oct. 1658, und er starb den 17. Februar 1673. Es wurde wöchentlich nur drei Mal gespielt, Dienstag, Freitag und Sonntag. Dieser lange Zwischenraum von einer Vorstellung zur andern erhöhte die Erwartung des Publikums, und verlängerte einen Succeß oft durch einen ganzen Monat. So wurde z. B. die Kritik der Frauenschule mit dieser Schule selbst ohne Unterbrechung vom 1. Juni 1663 bis zum 12. August gegeben und dann erst wurde mit andern Stücken abgewechselt. Molière ließ seine Stücke fast alle Abende geben; andere Namen, als den seinigen, findet man selten auf den Zetteln.

---

* Die Stunde, wo die Komödie zu Paris anfängt.

** Mademoiselle Sainval nahm ihre Dimission, und begab sich auf einige Zeit nach Deutschland und Warschau.

*** Mademoiselle Arnoux, die unter diesem Kaper verstanden wird, hat zum Vornamen Sophie. Unter der Besatzung von 500 Mann versteht man das ganze Theater der Opera.

† Mademoiselle Raucour machte das Organ der Arnoux.

†† Weil Mademoiselle Arnoux von der Opera ist.

††† Mademoiselle Raucour wurde bei einer Vorstellung der Phädra am 15. September unbarmherzig ausgepfiffen.

[illegible]

[illegible] Außergewöhnliche 5 L. [illegible] Den Assistenten 1 L. 10 S. [illegible] Feuer 10 S. [illegible] Geld verloren 13 L. [illegible] Total [illegible] 17 S.

Mlle. Marotte-Beaupré war eine Schauspielerin der Molière'schen Truppe, die für jede Vorstellung bezahlt wurde; sie erhielt nie mehr als 3 Livres. Die Assistenten waren Figuranten. — Das Feuer für 10 S. wurde wahrscheinlich zum Brennen der Perrücken gebraucht; denn es war am 15. Juni 1663, wo es wahrscheinlich sehr heiß gewesen seyn mag. — Unschlitt-Lichter waren die gewöhnliche Beleuchtungsart, und nur im dritten Register finden wir Wachskerzen bei den Vorstellungen des Bourgeois gentilhomme, wahrscheinlich bei dem Feste, welches Dorante der Dorimene von dem Gelde des Herrn Jourdain gibt. Der Verlust am Golde war gewöhnlich; nur Goldgeld zahlte damals der Hof und die vornehmen Leute, und beschnittenes Gold fand sich zu allen Zeiten. — François war wahrscheinlich ein Theaterdiener; da er aber nicht täglich in den Listen vorkommt, so sind jene zwei Livres die Besoldung für mehrere Tage.

Hier ein anderes Detail desselben Registers.

2[illegible]. Mai 1665: Don Japhet . . Einnahme 265 L.

Gewöhnliche Kosten 53 L. 15 S. — An Craunier für kleine Ausgaben 1 L. 10 S. — An Mad. Ducroisy Almosen 11 L. — Für die Kapuziner 1 L.

Oft findet man Almosen; einmal sogar für zwei Messen, dies aber einige Tage nach Molières Tod und wahrscheinlich in Folge dieses Ereignisses. — Die Kapuziner erhielten stets von 10 Sous bis zu 2 und 3 L. Bis 1696 blieben diese Gaben unverändert, aber von diesem Zeitpunkte an bewilligte die Comédie française, daß jeden Monat eine Summe von ihren Einnahmen erhoben werde, um sie unter die ärmsten Klöster in Paris zu vertheilen. Die Cordeliers (Barfüßer), die nicht darin begriffen waren, reichten folgende Bittschrift an die Schauspieler ein:

„Lieben Brüder! Die Brüder Cordeliers bitten Euch ehrerbietig, die Güte zu haben, sie zu den armen Klosterbrüdern zählen zu wollen, denen Ihr Almosen gebt. Keine Brüderschaft ist in Paris, die dieses nöthiger hätte, sowohl in Rücksicht auf ihre Anzahl, als auf die große Armuth ihres Hauses. Die Ehre, die sie haben, Eure Nachbarn zu seyn, lassen sie hoffen, daß Ihr ihre Bitten erhören werdet. Sie werden ihr Gebet für das Glück Eurer geliebten Gesellschaft verdoppeln."

Den 25. Februar 1699 wurden die Schauspieler durch ein königliches Dekret genöthigt, diese Abgabe zu leisten, und so entstand das, was man droits des pauvres nennt.

Vor der ersten Aufführung eines neuen Stücks mußte die Truppe einige Scenen desselben bei dem König, den vornehmen Herren und reichen Leuten spielen. Dies nannte man les visites. Solcher Visiten werden im ersten Register erwähnt bei dem Herzog von Brissac, von Richelieu, Marschall von Grammont u. s. w. Es machte einen beträchtlichen Theil der Einnahmen aus. Den 4. Mai 1663 finden wir in dem Register: „Empfangen für die Visite der Frauenschule 110 L." (Sie wurde aufgeführt den 1. Juni.)

Das dritte Register (1672—73) meldet uns die Preise der Plätze. Man sieht daraus, daß in jenen geldarmen Zeiten das Volk nicht Theil an diesem Vergnügen nehmen konnte.

Ein Billet auf dem Theater kostete 5 L. 10 S. — Logen 5 L. 10 S. — Amphitheater 3 L. — Die höheren Logen 1 L. 10 S. — Dritte Ranglogen 1 L. — Parterre 15 S.

Aus Folgendem sieht man, welchen Platz die Prinzen einnahmen und was sie dafür zahlten. Unterm 27. December 1672 finden wir: Monsieur und Madame kamen heute in die Vorstellung der Psyché, und hatten zwei Bänke des Amphitheaters. Für dieses Mal und zwei frühere wurde bezahlt 440 Livres.

Am 10. Februar 1673 spielte man nicht wegen der Generalprobe des Malade imaginaire, gerade wie dies heute noch bei Vorbereitungen zu bedeutenden neuen Stücken in Paris der Fall ist. Auch wegen Krankheiten wurde nicht gespielt. Wir lesen unterm 28. August 1672: Am 26. August 1672 spielte man nicht wegen Niederkunft der Mlle. de Beauval.

Zu Pfingsten, Allerheiligen und Weihnachten blieb die Bühne geschlossen.

La Comédie à la Cour.

Der Hof Ludwig XVI. hatte Geschmack an theatralischen Vorstellungen gefunden, trotz aller Einwendungen des Königs. Von Zeit zu Zeit stellte man heimlich in einem großen Kabinete des Entresols zwei spanische Wände hin, um ein Theater zu bilden, und hier spielten dann die Grafen von Provence und von Artois, die Königin und die junge Königliche Familie die Meisterwerke der französischen Scene. Bald aber ließ sich die Königin durch ihre unwiderstehliche Lust zur Komödie verleiten und installirte sich öffentlich im Trianon mit der Truppe der königlichen Schauspieler.

Die Eröffnung dieses Theaters geschah durch ein Stück Sedaine's. Man sah nie und wird es wohl auch nie sehen, daß „le roi et le fermier," und „la Gageure imprévue" von vornehmern Schauspielern, vor einem imposantern Publikum dargestellt werden.

Die Königin spielte im ersten Stücke die Jenny und im zweiten die Soubrette. Alle andern Rollen waren mit den ersten Personen aus der Königlichen Umgebung besetzt.

Der Graf von Artois gab im ersten Stücke einen Bedienten und im zweiten einen Jäger. Da er nur zu gern improvisirte, so wagte man es nicht, ihn in den ersten Fächern zu beschäftigen. Hier folge nun die Vertheilung der Rollen von „Le roi et le fermier" nach einem geschriebenen Zettel, dessen Fragmente noch aufbewahrt werden.

Les comédiens ordinaires du roi donneront aujourd'hui etc.

Personnages.	Acteurs.
Le roi	Mr. le comte d'Adhémar.
Richard	Mr. le comte de Vaudreuil.
Un garde chasse	Mr. le comte d'Artois.
Jenny	La reine.
Betzy	Mme. la duchesse de Guiche.
La mère	Mme. Diane de Polignac.

Hierauf gaben dieselben Künstler „On ne s'avise jamais de tout," und „les fausses infidelités" von Barthe. Im Ganzen soll ihr Spiel in der Komödie kalt gelassen haben, die Oper aber wurde schon durch die Musik gehalten.

Der König haßte anfänglich das Theater; als er aber sah, daß seine Gemahlin gefiel und applaudirt wurde, gewann auch er Lust daran und wohnte sogar den Proben bei.

Caillot und Richer wurden zu Dirigenten dieser erhabenen Truppe ernannt, was die komische Oper anging; für das Lustspiel waren es Preville und Dazincourt. Da Preville aber zu viel zu thun hatte, wurde Fleury als Suprnumerär angestellt. Er war es, der den Barbier von Sevilla auf diesem Theater in die Scene setzte.

Bei den Proben war die Königin die beste Kameradin, lachte über ihre Fehler und fing dann gern von vorn wieder an. Wenn bei den Proben ein Kuß gegeben wurde, so sah man den König stets unruhig werden, er räusperte und schneuzte sich sehr stark, als wenn dieses Geräusch ihn am Sehen hindern könnte. „Das nimmt sich stets gut bei Licht aus," pflegte er zu sagen, „es ist nicht erst nöthig, so etwas zu probiren und es so oft zu wiederholen."

Weil man nun fürchtete, er könnte wohl einmal dieser Antipathie wegen allem Theaterspiel den Stab brechen, so kam man überein, daß statt der Küsse, die Damen sich verbeugten und die Herren die Hand an das Jabot legten, um mit dessen Spitzen zu spielen; deßhalb mochte wohl das Sprichwort „faire jabot" herrühren.

Le mariage de Figaro.

Beaumarchais hatte schon lange zu sich selbst gesagt: „Die civilisirte Welt blickt auf mich und meine Hochzeit, man macht eine wichtige Sache aus dieser Angelegenheit — meine Ehre und mein Credit fordern, daß dieses Stück gespielt werde — je nun! es soll's werden!" —

Er wußte aber, daß nicht nur der Siegelbewahrer und der General-Polizei-Lieutenant, der Aufführung von Figaro's Hochzeit entgegen waren (des Königs persönliche Opposition schien ihm kein Hinderniß), sondern auch, daß der Baron von Breteuil, Minister von Paris, sehr gegen das Werk eingenommen war. Aber eben diesen Minister wollte er sich geneigt machen; er berechnete schlau, welchen Vortheil er aus dem Charakter dieses Mannes ziehen könnte, welcher der Königin und dem Grafen Artois sehr ergeben war, und dabei in seinem schönen Kabinet den weltlichen Versuchungen nicht eben unnahbar blieb. Beaumarchais ließ es daher an schönen Sollicitantinnen nicht fehlen; er wußte den Einfluß des Prinzen ins Spiel zu ziehen und ließ endlich die Königin selbst ein Wort zu seinen Gunsten sprechen. Alle erklären dem Minister, daß ausser denen von dem Akademiker Gaillard vorgeschlagenen Veränderungen, der Autor selbst noch viel wichtigere Verbesserungen vorschlagen werde. Der Minister wird so nach und nach dahingebracht, sich das Stück vorlesen zu lassen und lädt hiezu Gaillard, Champfort, Ruthière, Madame de Matignon, seine Tochter und noch zwei oder drei vertraute Freunde des Hauses ein.

Beaumarchais erscheint mit seinem Manuscripte und erklärt, daß er sich sans reserve allen Censurstrichen und Abänderungen unterwerfen wolle, welche die gegenwärtigen Herren und Damen über sein Werk zu verhängen belieben würden. Er beginnt hierauf zu lesen: man unterbricht ihn, man macht Bemerkungen, man discutirt; er gibt stets nach, kommt aber immer wieder auf die Sache zurück und vertheidigt alle Details seines Werkes, so geschickt, so feurig, so logisch, so verführerisch scherzend und dabei so vernünftig, daß seine strengen Censoren schweigen, und endlich lachen und applaudiren. „Das ist ein einziges Werk!" ruft Alles, und jeder will etwas dazu beigetragen haben; man streicht nicht mehr, sondern man fügt hinzu. Herr von Breteuil macht einen Witz; Beaumarchais schaltet ihn ein und dankt für das Geschenk. „Dieser Witz rettet meinen vierten Akt!" — Madame de Matignon bestimmt die Farbe des Bandes für den Pagen; die Farbe wird sogleich angenommen: „das muß Glück machen! wer wird nicht die Farbe der Madame de Matignon tragen wollen!" Aber schade! der Witz des Herrn von Breteuil wird nicht gehört, das elegante Band wird nicht gesehen werden, wenn der zweite Theil des Figaro nicht gegeben werden darf.

Nun wird er gegeben!

— Nein, sagte Champfort von dieser Sitzung, nie hörte ich einen solchen Zauberer! Alles, was Beaumarchais zur Entschuldigung seines Werkes

sagte, trug den Sieg davon, so geistreich, so originell, so komisch war i
Es schien mir, als sähe ich einen von Champagner Berauschten, der ge
fenes Krystall zwischen den Zähnen zermalmte und die glänzenden S
rechts und links seinen Zuhörern in's Gesicht warf." Wenigstens str
er dem Herrn von Breteuil Sand in die Augen, denn den 27. April 1
verbreitete man einen Zettel mit der stolzen Anzeige:

Le mariage de Figaro

ou

la folle journée.

